





Richard Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe



Sechste Auflage

Zwölfter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Vorwort.

Hatte der elfte Band von Richard Wagners „Sämtlichen Schriften und Dichtungen", als erster Nachtragsband, die Aufgabe, alle dramatischen Dichtungen und Entwürfe, die in den zehn alten Bänden nicht enthalten sind, zusammenzustellen, so liegt diesem zwölften, dem zweiten Nachtragsbande, die Absicht zugrunde, in ihm alles zu vereinigen, was sich in den elf vorausgehenden Bänden nicht vorfindet. Hierbei wurde Vollständigkeit angestrebt, ohne daß sie, wie der Herausgeber wohl weiß, erreicht werden konnte, schon deshalb nicht, weil ihm Ungedrucktes nicht zur Verfügung stand.

Umfaßt somit dieser letzte Band das Allerverschiedenartigste, indem er Musikalisches und Poetisches, Ästhetisches und Ethisches, Journalistisches und Politisches, Philosophisches und Religiöses, Persönliches und Lebensgeschichtliches in sich schließt, so gibt er doch gerade dadurch ein unvergleichliches Bild der einzigen Universalität dieses gewaltigen Geistes, dem nichts Menschliches fremd war: von dem ersten Aufsatz über die deutsche Oper, den der einundzwanzigjährige Musiker schrieb, bis zu der letzten tiefsinnigen Betrachtung des großen Weisen zwei Tage vor seinem Tode offenbart sich uns wie im raschen Vorüberzuge das Denken und Sinnen, Streben und Kämpfen Richard Wagners.

Richard Sternfeld.

Inhaltsverzeichnis.

Die deutsche Oper.

(1834.)

Wenn wir von deutscher Musik reden, und besonders viel darüber reden hören, so scheint mir in der Meinung über dieselbe noch eine ähnliche Begriffsverirrung zu herrschen, als die, in der sich die Idee der Freiheit bei jenen altdeutsch schwarzgerockten Demagogen befand, die mit ebenso verächtlichem Naserümpfen die Ergebnisse ausländisch-moderner Reformen über die Achsel ansahen, wie jetzt unsre deutschtümelnden Musikkenner. Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, — und dies ist die Instrumentalmusik; — eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. Mozart konnte es; es war aber italienische Gesangsschönheit, mit der er seine Menschen belebte. Seitdem wir jetzt wieder dahin gekommen sind, jene zu verachten, haben wir uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsre dramatische Musik einschlug. Weber hat nie den Gesang zu behandeln verstanden, und fast ebensowenig Spohr. Nun ist aber einmal der Gesang das Organ, durch welches sich ein Mensch musikalisch mitteilen kann, und sobald dieses nicht vollkommen ausgebildet ist, gebricht es ihm an der wahren Sprache. Darin haben allerdings die Italiener einen unendlichen Vorsprung vor uns; bei ihnen ist Gesangsschönheit zweite Natur, und ihre Gestalten sind ebenso sinnlich-warm als im übrigen arm an individueller Bedeutung. Wohl haben die Italiener in den letzten Dezennien mit dieser zweiten Natursprache einen ähnlichen Unfug getrieben als die Deutschen mit ihrer Gelehrtheit, — und doch werde ich nie den Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellinische Oper auf

mich machte, nachdem ich des ewig allegorisierenden Orchesterge-wühls herzlich satt war und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigte.

Die französische Musik erhielt ihre Richtung von Gluck, der, obgleich ein Deutscher, auf uns doch weit weniger wirkte als auf die Franzosen. Dieser fühlte und sah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Bedeutung der Gestalten und Charaktere, indem sie diese der Gesangsschönheit aufopferten. Er schuf die dramatische Musik und vermachte sie den Franzosen als Eigentum. Sie haben dieselbe fortgepflanzt, und von Grétry bis zu Auber blieb dramatische Wahrheit eines der Hauptprinzipe der Franzosen.

Die Talente der neueren guten deutschen Opernkomponisten, Weber und Spohr, reichten für das dramatische Gebiet nicht aus. Webers Talent war rein lyrisch, Spohrs elegisch, und wo es über beides hinausgeht, muß ihnen Kunst und Anwendung abnormer Mittel das ersetzen helfen, was ihrer Natur gebricht. So ist auf jeden Fall Webers beste Musik sein „Freischütz", weil er sich hier in der ihm angewiesenen Sphäre bewegen konnte; die mystisch-schauerliche Romantik und diese Lieblichkeit in Volksmelodien gehört eben dem Gebiet der Lyrik an. Aber nun betrachte man seine „Euryanthe"! Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, — welche ängstliche Benutzung dieses und dieses Instrumentes zur Unterstützung des Ausdruckes irgend eines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hinzuwerfen, zerstückelte er durch kleinliche Einzelheiten und einzelne Kleinlichkeiten den Eindruck des Ganzen. Wie schwer wird es ihm, seinen Ensemblestücken Leben zu geben; wie schleppend ist das zweite Finale! Dort will ein Instrument, hier eine Stimme etwas Grundgescheites sagen, und endlich weiß keines, was es sagt. Und da nun die Leute am Ende zugestehen müssen, daß sie nichts davon verstanden haben, finden doch alle wenigstens einen Trost darin, daß sie es für erstaunlich gelehrt halten können, und deshalb großen Respekt haben dürfen. — O, diese unselige Gelehrtheit, — dieser Quell aller deutschen Übel!

Es gab in Deutschland eine Zeit, wo man die Musik von keiner anderen Seite als von der der Gelehrtheit kannte, — es war die Zeit Sebastian Bachs. Aber damals war es eben die Form, in der man sich allgemein verstand, und Bach sprach in seinen tiefsinnigen Fugen etwas ebenso Gewaltiges aus als Beethoven jetzt in der freiesten

Symphonie. Aber der Unterschied war eben dieser, daß jene Leute keine anderen Formen kannten, und daß die Komponisten damals wirklich gelehrt waren. Beides aber ist jetzt nicht mehr der Fall. Die Formen sind freier, freundlicher geworden, wir haben leben gelernt, — und unsre Komponisten sind gar nicht mehr gelehrt, und das Lächerlichste ist eben, daß sie sich gelehrt stellen wollen. Den eigentlich Gelehrten merkt man es gar nicht an. Mozart, dem das Schwierigste des Kontrapunkts zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur seine großartige Selbständigkeit; wer wird seiner Gelehrtheit gedenken, wenn er seinen „Figaro“ anhört? Aber dies eben, wie ich sagte, ist die Sache: jener war gelehrt, jetzt will man es scheinen. Es ist nichts Verkehrteres zu finden, als diese Wut. Ein jeder Zuhörer freut sich über einen klaren, melodiösen Gedanken, — je faßlicher ihm alles ist, desto mehr wird er davon ergriffen; der Komponist weiß dies selbst, — er sieht, womit er effektuiert, und was Beifall gewinnt; es ist ihm auch dies sogar viel leichter, er braucht sich ja nur ganz gehen zu lassen, — aber nein! es plagt ihn der deutsche Teufel, er muß den Leuten noch weiß machen, er sei auch gelehrt! Er hat aber nicht einmal soviel gelernt, um etwas wirklich Gelehrtes zum Vorschein zu bringen, woher denn nichts als schwülstiger Bombast herauskommt. Wenn sich aber der Komponist in diesen gelehrten Nimbus hüllen will, so ist es ebenso lächerlich, daß sich das Publikum den Schein geben möchte, als verstände und liebte es diese Gelehrtheit, sodaß die Leute, die so gern in eine muntere französische Oper gehen, sich dessen schämen und aus Verlegenheit das deutschtümliche Bekenntnis ablegen, es könnte etwas gelehrter sein.

Dies ist ein Übel, das dem Charakter unsres Volkes ebenso angemessen ist, als es auch ausgerottet werden muß; und es wird sich auch selbst vernichten, da es nur eine Selbsttäuschung ist. Ich will zwar keineswegs, daß die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen soll; auf der andern Seite wäre diesem als einem neuen Übel eher zu steuern, — aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach

abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsre Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte, — das heißt, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist. Denn ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Form keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneiderschen Fuge, eben gerade weil sie jetzt von Friedrich Schneider komponiert ist? Das, was uns bei Bach und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muß uns jetzt bei Fr. Schneider notwendig lächerlich werden, denn, noch einmal sei's gesagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall seine eigene Überzeugung ist. Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt.

Pasticcio

von

Canto Spianato.

(1834.)

Die alte italienische Gesangmethode bestand im sogenannten getragenen Singen und verlangte das formare, fermare und finire des Tons. Sie ließ ebenfalls viel Biegsamkeit zu, doch mußten es Passagen sein, deren Charakter in der menschlichen Gesangstimme selbst seine Basis hatte. Die heutige dagegen besteht nur nebenher in melodiösen Phrasen, deren Bildung höchst einförmig über einen Leisten geschlagen ist, den man trotz aller Verbrämung augenblicklich wiedererkennt. Die leidige Sucht, es den Instrumenten gleich zu tun, ist ein Mißverstehen des Gesangs und der menschlichen Stimme. Sonst hielt man die Menschenstimme für das edelste aller Instrumente und begleitete, um ihren Reiz recht zu genießen, sie so diskret als möglich; jetzt begräbt man sie unter unsinnigem Instrumentengeprassel, indem man sie ohne Rücksicht auf Situationen nichtssagende Figuren abgurgeln läßt. Diese Gurgeleien werden nun zwar oft herausgebracht, aber sie widerstreben der Kehle, wie eine harte Nuß einem stumpfen Zahn.

*

Daß die Singstimme, wie irgend ein Instrument, der Schule, und zwar recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Vortrags (des Ausdrucks, Geschmacks) ganz gesondert ist, wird kein Kunstverständiger leugnen; wo finden sich aber im deutschen Vaterlande Bildungsanstalten für höhere Gesangskultur? Es ist wahr, wir haben Singakademien, Gesangvereine, Seminarien, und man darf dreist behaupten, daß der Chorgesang in Deutschland und in der Schweiz in technischer

Beziehung eine Vollendung erreicht hat, welche selbst in Italien, dem Land des Gesanges, vergebens gesucht wird; die höhere Gesangskunst, der Sologesang, ist aber offenbar im Sinken, und man dürfte ziemlich weit reisen, bevor man ein paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zusammenbrächte, die dieses Namens würdig wären und nicht allein ein schulgerecht ausgebildetes Organ, sondern auch einen guten Vortrag, richtige Deklamation, reine Aussprache, Seelenausdruck und gründliche musikalische Kenntnis vereinigen. Man messe nur die meisten unsrer gefeierten Sänger und Sängerinnen mit diesem Maßstab. Einzelne sehr bedeutende Vorzüge sind einzelnen allerdings zuzugestehen, aber ein Ganzes, wie es sich nicht etwa nur die Phantasie träumen oder das höhere Interesse wünschen kann, sondern wie es menschlich realisiert werden könnte und vormals wirklich realisiert war, wird man jetzt nur selten und ausnahmsweise aufstellen können. Man hört jetzt fast gar kein wahrhaft schönes und kunstgerechtes Trillo; sehr selten vollkommene Mordenten; sehr selten eine gerundete Koloratur, ein wahres, unaffektiertes, seelenergreifendes Portamento, eine vollkommene Ausgleichung der Stimmregister und feste Haltung der Töne in den verschiedensten Nuancen des Zu- und Abnehmens; die meisten Sänger, sobald sie die edeln Portamentokünste in Anwendung bringen wollen, distonieren sogar; und das Publikum, an unvollkommene Leistungen gewöhnt, übersieht die Schwächen des Sängers, wenn er nur als Schauspieler gewandt und ein Bühnenroutinier ist.

Auf die Roulade, gut oder übel,
Folgt das Geklatsch wie die Trän' auf die Zwiebel.
(C. M. v. Weber.)

*

Der deutsche Sänger versenkt sich gern und mit Vorliebe in den darzustellenden Charakter. Das ist rühmlich, hat aber seine großen Gefahren. Läßt sich der Sänger von seinem vorzubildenden Charakter überwältigen, steht er nicht mit notwendiger Beherrschung über dem ganzen Gebilde seiner Darstellung: so ist gewöhnlich alles verloren. Man vergißt sich, man singt nicht mehr, sondern man schreit, schluchzt. Die Natur zieht dann nicht selten die Kunst aus, und der Hörer steht plötzlich, unangenehm überrascht, auf dem Markt. Will nun noch jeder zum Überfluß gerade seinen Charakter

in das beste und auffallendste Licht stellen, ohne Rücksicht auf seine Mitgenossen, so ist es um das wohltuende Ineinandergreifen des Spiels und Gesangs geschehen. Daher schaukeln unsre gewöhnlichen deutschen Theaterleistungen vom tiefen Ergriffensein in das Platte, Störende, Mißbehagliche und entbehren des äußerlich Wohlgefälligen, des gewandt gehaltenen Kunstreizes. Viele deutsche Sänger und Sängerinnen betrachten es gewissermaßen als eine Art von Ehrensache, alles singen zu wollen, es mag nun ihrer Stimme angemessen sein oder nicht. Der italienische Sänger nimmt gar keinen Anstand, frei und offen zu erklären, daß er diese oder jene Partie nicht singen könne, weil sie seiner Stimme, wegen Tiefe oder Höhe, Passagen und anderer Eigenheiten nicht zusage. Wenn er auch oft hierin zu weit geht und nun verlangt, alles solle nur immer wie für ihn ausdrücklich geschrieben sein: so fügt sich doch der Deutsche, aus freiem Trieb oder nach den Umständen, gar zu oft und zu leicht jeder Rolle und verdirbt dadurch nicht allein diese, sondern auch seine Stimme. Der Sänger sollte niemals eine Gesangpartie ausführen, der er nicht

a) physisch — in Rücksicht auf Stimmumfang, Stimmklang und Atemkraft,

b) technisch — in Rücksicht auf Kehlfertigkeit, und

c) psychisch — in Rücksicht auf Ausdruck

gewachsen wäre.

*

Die deutschen Dramaturgen sagen: „Der Schauspieler soll sich der Rolle und nicht die Rolle dem Schauspieler fügen.“ Der Satz mag — wie er dasteht — wahr sein; auf den Bühnensänger ohne Restriktion angewandt, ist er schlechterdings falsch, denn die Gesangstimme ist kein totes Instrument, wie das Pianoforte, und unsre deutschen Gesangkomponisten sind leider oft traurige Gesanghelden. Jeder echte Instrumentalkomponist muß den Charakter der Instrumente studiert haben, will er wahren Instrumentaleffekt hervorbringen. Ein Komponist schreibe für irgend ein Orchesterinstrument eine instrumentwidrige Passage, er mute ihm Töne zu, die der Spieler nur schlecht herausbringen kann, die nicht in der Natur des Instruments liegen — gleich wird das Verdammungsurteil über den Komponisten gesprochen — und mit Recht. „Der Mann — heißt's — ist ein musikalischer Pfuscher, er will komponieren und versteht nicht die Instrumentation! Das sind Klavier-, aber keine

Klarinettpassagen; die Kantilene liegt für die Violine, aber nicht für das Violoncell, kurz — die Komposition mag noch so viel Geist und Leben atmen, sie wird verworfen, denn der Mann hat das Seine nicht gelernt — er schreibt unausführbare Sachen!" Hand aufs Herz, ihr Gesangkomponisten neuerer Zeit; habt ihr mit Eifer die Eigentümlichkeit der menschlichen Stimme studiert? wißt ihr, was es heißt: stimmgemäß schreiben? Ich antworte: ihr seht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eigenen Auge seht ihr nicht; darum seid ihr doppelt strafbar.

*

Sehr richtig sagt C. M. v. Weber: die Individualität des Sängers ist die eigentliche unwillkürliche Farbengeberin einer jeden Rolle. Der Besitzer einer leichtbeweglichen biegsamen Kehle und der eines großartigen Tons werden eine und dieselbe Rolle ganz verschieden geben. Der eine gewiß um mehrere Grade lebendiger als der andere, und doch kann der Komponist durch beide befriedigt werden, insofern sie nur, nach ihrem Maßstab, die von ihm angegebenen Gradationen der Leidenschaft richtig aufgefaßt und wiedergegeben haben.

Es wird immer die schwierigste Aufgabe bleiben, Gesang und Instrumente so in der rhythmischen Bewegung eines Tonstücks zu verbinden, daß sie ineinanderschmelzen und letztere den ersteren heben, tragen, und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern; denn Gesang und Instrument stehen sich entgegen. Der Gesang bedingt durch Atemholen und Artikulation der Worte ein gewisses Wogen im Takt, dem gleichförmigen Wellenschlag vielleicht zu vergleichen. Das Instrument, besonders das Saiteninstrument, teilt die Zeit in scharfe Einschnitte, gleich Pendelschlägen. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigentümlichkeiten. Der Takt, das Tempo soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Die meisten unsrer modernen Vokalkomponisten in Deutschland scheinen aber die Gesangstimme nur als einen Teil der Instrumentalmasse anzusehen und verkennen die Eigentümlichkeit des Gesangs. Die Instrumente sollen eine Ehrengarde der Singstimme sein, bei uns sind die Instrumente des Sängers Schergen geworden, die ihm bei jedem freien Gefühlsausdruck Ketten und Banden anlegen.

*

Mozart hat unwiderleglich dargetan, daß man auch bei der kompliziertesten, geistreichsten und selbst bei massenvoller Instrumentation den Sänger in seinen Rechten lassen könne; jetzt würdigt man die Menschenstimme zum Instrument herab. Was wird dadurch gewonnen?— Nichts!— Die Leistungen der Menschenstimme, selbst die einer Sontag, sind durch Instrumentalvirtuosen überboten; ein ganzer Chor Bravoursänger würde keineswegs vermögen, die tausenderlei Tonfiguren herauszubringen, die seit der Bachschen Periode in unsrer Instrumentalmusik vorkommen; und mit dieser Erweiterung der Instrumentalkunst haben unsre erfindungsreichen Tonkünstler den Gesang himmelweit überflügelt. Der echte Kunstgesang ist durch textgemäße Kantabilität und stimmgemäße Bravour bedingt. Seitdem wir aber wieder dahingekommen sind, die echte italienische Gesangschönheit gering zu schätzen, haben wir uns immer mehr von dem Weg entfernt, den Mozart zum Heil für unsre dramatische Musik einschlug. Mit dem Wiederaufleben der in vielfacher Hinsicht klassischen Musik der Bachschen Periode wird stimmgemäße Kantabilität viel zuwenig geachtet. S. Bachs Meisterwerke sind alle so erfindungsreich, als sie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Kontrapunkts sein können. Seine unermeßliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. Bei diesem Übermaß von bloß musikalischem, eigentlich instrumentalischem Inhalt mußte das Wort sich sogar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht als solches bedacht; ihr eigentümlicher Effekt ward von ihm nie genug gewürdigt und erkannt, er ist als kantabler Gesangkomponist nichts weniger als klassisch, so viel auch die blinden Verehrer dieses Tonmeisters Zeter schreien mögen.

Unsre vornehmen Opernkomponisten müssen den guten italienischen Kantabilitätsstil hübsch ablernen, dabei sich aber vor den modernen Auswüchsen desselben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten Stil Gutes liefern. Dann wird die Vokalkunst von hier aus neu aufblühen, dann wird wohl auch einmal einer kommen, der in diesem guten Stil die verdorbene Dichtungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wieder herstellt.

*

Es gibt unter uns eine erzpatriarchalische Sekte, welche den einfachen Gesang ausschließlich für den einzig-schönen will gelten lassen und alle Verzierungskunst geradezu verdammt. Möchten doch diese Kunstrichter von der miserabeln Einseitigkeit zurückkommen, immer nur die Wahl der Kunst mittel zum Gegenstand ihrer Betrachtungen, ihres Lobes oder Tadels zu machen und den Kunsteffekt selbst darüber oft zu vergessen! Die Kunst soll frei sein. Keine Schule, keine Sekte maße sich das Prädikat der alleinseligmachenden an. Der einfache, bloß getragene, bloß akzentuierende Gesang hat seinen großen Wert, vorausgesetzt, daß der Tonsetzer wirklich guter Gesangkomponist ist; allein er ist nicht der einzige wahre Weg zum Heil, und auch auf anderen Wegen läßt sich das Ziel — Ausdruck und Mitteilung der Empfindung — erreichen. Der Solosänger soll Gesangskünstler sein; als solcher darf er auch seine Gefühle in einer gesteigerten Kunst- und schmuckvollen Form entäußern. Ist denn etwa die Leidenschaft weniger wahr, welche sich durch einen Ausbruch von vielen Worten Luft macht, als die, welche sich bloß durch wenige Worte ausspricht? liegt denn nicht bald dieses, bald jenes in der Individualität dieses oder jenes Subjekts? soll denn eine Parlamentsrede nicht auch formell von der popularen Dorfpredigt verschieden sein? kann denn nicht ein schmuckvoller Periodenbau, eine verblümte, zierliche Sprache, eine komplizierte künstliche Versform, ein seltener, aber wirksamer Rhythmus durch ästhetische Notwendigkeit bedingt sein? — Es soll durchaus nicht den bedeutungslosen Schnörkeleien das Wort geredet werden, durch welche gedankenlose Sänger leider nur zu oft ihre Armut an richtigem Gefühl verraten, um entweder die Geläufigkeit der Kehle zu produzieren, oder um den Mangel an Portamento zu verbergen; die echte Verzierungskunst ist aber unter uns noch gar nicht zur eigentlichen Blüte gekommen; wir haben im modernen Operngesang nur stereotype Gesangsfloskeln, die unsre Sänger und Komponisten den Italienern sklavisch nachahmen und überall ohne Geschmack und psychologische Notwendigkeit in Anwendung bringen.

*

Das Publikum ist irre an der Kunst, und die Künstler sind irre am Volk geworden. Warum ist in der letzten Zeit kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? — Weil keiner sich die Stimme des Volks zu verschaffen wußte, — das heißt, weil keiner das

warme, wahre Leben packte, wie es ist. Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht durchaus nicht auf den besonderen Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen und darzustellen. Nur von diesem Standpunkt aus müssen dramatische Werke geschätzt und die besonderen Gesichtspunkte und Stoffe nur als besondere Gattungen dieser Idee angesehen werden. Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, daß die Kunst des Schönen immer nur idealisieren solle. Denn ohne eigentliche Idealität kann die dramatisch-musikalische Kunst doch mannigfaltig bestehen. Hat der Operndichter wahrhaft poetischen Geist, so liegt in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen, seine Gestalten haben einen organischen Lebenspunkt; er mag die Himmels- oder Erdkarten menschlicher Charaktere ausbreiten, man wird sie getroffen finden, auch wenn man ihnen niemals im wirklichen Leben begegnet ist. Unsre modernen romantischen Fratzen sind aber dumme Leichengestalten. Werft sie weg — greift zur Leidenschaftlichkeit; nur für das Menschliche fühlt der Mensch Teilnahme, nur das menschlich Fühlbare kann der dramatische Sänger repräsentieren. Es ist euch schon oft gesagt, ihr wollt's aber nicht glauben, daß zu einer Oper nur ein Ding nötig ist — nämlich Poesie! Worte und Töne sind nur ihr Ausdruck. Unsre Opern sind größtenteils nur eine Menge Musiknummern ohne psychologische Verbindung, unsre Sänger habt ihr zu Leierkasten herabgewürdigt, die auf viele Stücke gesetzt sind, auf die Bühne gebracht und gedreht werden, sobald der Kapellmeister den Taktierstock hebt. Das Publikum glaubt dem Opernsänger nicht mehr, denn es weiß, daß ihm nur etwas vorgesungen wird, was kein Menschenherz nachempfinden kann. Packt die Zeit, ihr Komponisten, und sucht neue Formen gediegen auszubilden; der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch auch deutsch schreibt. Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwärmen, läutern und bilden, wollt ihr musikalisch-lebendige Gestalten schaffen, so vereinigt z. B. Glucks meisterhafte Deklamatorik und effektuierende Dramatisierkunst mit Mozarts kontrastierender Melodik, Ensemble- und Instrumentalkunst, und ihr werdet dramatische Werke liefern, die selbst der strengsten Kritik genügen.

*

Aus Magdeburg.

(1836.)

Magdeburg — Sagen Sie offen und ehrlich, wie nimmt sich Magdeburg in einer musikalischen Zeitschrift aus? Ich habe noch selten Gelegenheit gehabt, es beobachten zu können, und das ist eben das Miserere, denn ich kann es Ihnen insgeheim — die Öffentlichkeit würde es doch nicht glauben — versichern, daß hier manchmal tüchtig musiziert wird; daß dies aber nicht einmal die Magdeburger, geschweige denn die andern Leute bemerken, das ist eben der Fluch, der auf jeden hierher gebannten Geigenstrich, Gesangston und dergleichen geschleudert zu sein scheint. Der Indifferentismus der Hiesigen ist entschieden polizeiwidrig und sollte meiner Meinung nach von Polizei wegen aufgehoben werden, denn er wird sogar staatsgefährlich. Ich wette, es stecken hinter dieser Gleichgültigkeit verderbliche politische Machinationen, und es wäre ein wahres Verdienst, die obersten Behörden auf alle die geschlossenen Gesellschaften, Kasinos usw. aufmerksam zu machen und dieselben gelegentlich etwas zu verdächtigen; denn was kann Gutes in ihnen ausgebrütet werden? — Die Leute verbergen aber die eigentlichen gefährlichen Zwecke ihrer Zusammenkünfte dem Auge des Uneingeweihten mit solchem Geschick, daß man sie bewundern muß. Denken Sie, daß man jede dieser staatsgefährlichen Zusammenkünfte mit einem Konzerte eröffnet. Ist die List nicht fein? Man ladet demnach gutartige Menschen, wie mich, zum Konzert ein. Ich trete in einen erleuchteten Saal, alles ist nach der Norm der Konzerte eingerichtet, man spielt Symphonien, Konzerte, Ouvertüren, singt Arien und Duette und erhält einen so im guten Glauben, man sei in einem ehrlichen Konzert. Aber einem politischen Blicke kann die Gleichgültigkeit, die Langeweile, dei Unruhe des Auditoriums nicht entgehen; man sieht

deutlich, das Ganze ist eine Maske, die Späherblicke zu trügen; — je näher das Konzert seinem Ende ist, desto sehnsüchtiger richten sich die Blicke der Verschworenen nach einer großen verschlossenen Tür. Was soll das? — Man hört während des Adagios der Symphonie nebenan Teller klappern usw. Die Unruhe nimmt überhand; — zum Glück macht jetzt das Orchester einen tüchtigen Skandal; es scheint angestellt zu sein, dadurch das Scharren mit den Füßen, das Husten und Niesen der Verschworenen zu übertäuben, um diese geheimen Signale dadurch unsrer Aufmerksamkeit zu entziehen. Das Konzert ist zu Ende — alles bricht auf, ehrsame Leute, wie ich, nehmen den Hut —, da öffnet man jene verdächtige Tür, verräterische Düfte quillen hervor, — die Verschworenen rotten sich zusammen, — man strömt in den Saal, — man weist mich höflich von dannen, — die Heuchelei wird mir klar. — Nun leugne einer, daß hier nicht etwas Gefährliches versteckt sei! Ich für mein Teil bewundere die Langmut der Polizei. Was hilft aber meine Warnung, — die Polizei liest keine musikalischen Zeitungen, — also auch diese Warnung nicht!

Ich versichere Ihnen aber nochmals, daß dann und wann in diesen Konzerten tüchtig musiziert wird. Ein stark besetztes Orchester, das, wenn es sich zusammennimmt, Vortreffliches leistet, eine bedeutende Sängerin, die Pollert, die der gute Theaterdirektor diesen verdächtigen Konzerten überließ, — ein Dirigent, voll Feuer und hochzeitlicher Wonne, — was wollen Sie mehr? Was wollen Sie mehr, frage ich ferner, wenn ich Ihnen versichere, daß wir in diesem Winter eine Oper hatten, wie noch nie? Was sagen Sie dazu, daß alle Hiesigen dies zugestanden und die Oper doch nicht besuchten? Was sagen Sie dazu, daß sich diese Oper nicht halten konnte und noch vor Ablauf des Winterhalbjahrs aufgelöst werden mußte? Was sagen Sie dazu, mein Herr? Aber, Spaß beiseite, die Sache ärgert einen; Bemühungen, Glück und Zufall brachten hier zuletzt ein so ganz vortreffliches Opernensemble zusammen, daß man es wie gesagt für uns nicht besser wünschen konnte. Ich will z.B. ein Theater sehen, das die drei Sopranpartien in „Lestocq“ so leicht besser besetzen kann, als es bei uns durch die Pollert, die Limbach und die Schindler — Elisabeth, Catherina und Eudoxia — geschehen kann. Wir hatten einen tüchtigen ersten Tenor, Freimüller, einen zweiten mit einer scharmanten jugendlichen Bruststimme, Schreiber, sowie einen guten Bassisten, Krug, der zugleich die Chöre recht brav einstudierte. Rechnet man noch hinzu, daß ein junger gewandter Künstler, wie der

Musikdirektor Richard Wagner, mit Geist und Geschick bemüht war, das Ensemble tüchtig herzustellen, so konnte es gar nicht fehlen, daß durch dies Zusammenwirken uns wahre Kunstgenüsse geboten wurden. Unter diese rechnen wir zumal die Vorstellungen der neu einstudierten Opern, wie „Jessonda", „Lestocq" und „Norma". Den Schluß machte eine neue Oper von R. Wagner „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo". — Das Malheur war schon eingetreten, die Oper in der Auflösung, und nur mit Qual und Not konnte der Komponist diese Oper noch in der größten Eile einstudieren. Die Aufführung war also übereilt und übers Knie gebrochen; aber auch wenn dies nicht der Fall gewesen wäre, kann ich demohngeachtet noch nicht begreifen, was den Komponisten bewegen konnte, ein Werk wie diese Oper zum erstenmale in Magdeburg aufzuführen. Es tut mir übrigens leid, mich über diese Oper noch nicht ganz aussprechen zu können; — was ist eine einzige Aufführung, und diese nicht einmal klar und deutlich? — die Leute auf dem Theater konnten noch zuwenig auswendig. Soviel aber weiß ich, daß sie, wenn es dem Komponisten glückt, sie an guten Orten gut aufführen lassen zu können, durchdringen wird. Es ist viel drin, und, was mir gefällt: es klingt alles, es ist Musik und Melodie drin, was wir bei unsren deutschen Opern jetzt so ziemlich suchen müssen.

An Herrn Wagner und seines- und meinesgleichen sehe ich es aber deutlich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen. Es ist hier ein sehr anständiges, vages Treiben, das nicht einmal zu einem entschiedenen Rückschritt führt, denn dieser ist doch wenigstens noch eine Bewegung, und man hätte Aussicht, auf diese Art einmal wieder in den Urzustand zurückzukommen, der zur Veränderung doch recht passabel angenehm sein müßte; — aber nein — es *steht*. — Ich hege auch das innige Vertrauen, daß es hier nie anders werden wird, und seien Sie deshalb keineswegs in Sorgen, noch viel Berichte dieser Art von mir zu bekommen; — es hilft doch nichts.

Der dramatische Gesang.

(1837.)

Es wird von uns Deutschen so viel Ungereimtes und Abgeschmacktes über Gesang gefaselt, daß sich schon daraus recht deutlich herausstellt, wie wenig uns im allgemeinen die echte Göttergabe des Gesanges verliehen ist. Was man nicht hat, davon spricht man am meisten, und anstatt das, was uns fehlt, erkennen und erlernen zu wollen, suchen wir durch eine geschwätzige Philosophie uns ein nonsens vorzulügen, das wir, in Unkenntnis oder Selbsttäuschung befangen, endlich gar für das eigentliche Wahre ansehen. Das ist aber ein Unglück für uns. Warum wollen wir Deutsche denn nun durchaus nicht einsehen, daß wir nicht alles besitzen; warum wollen wir denn nicht offen und frei anerkennen, daß der Italiener im Gesang, der Franzose in einer leichteren und lebhafteren Behandlung der Opernmusik einen Vorzug vor dem Deutschen habe; — kann er denn dem allen nicht seine tiefere Wissenschaft, seine gründlichere Ausbildung und vor allem die glückliche Fähigkeit entgegensetzen, daß er sich beide Vorzüge der Italiener und Franzosen leicht zu eigen machen kann, während jene niemals den unsren erreichen werden? — Ein glückliches Naturell macht den Italiener zum geborenen Sänger, und dies bezieht sich nicht nur auf die schöne Stimme, die uns Deutschen, wiewohl seltener, auch verliehen ist, sondern auf die natürliche Biegsamkeit und Fähigkeit zu Modulationen der Kraft und der Weichheit derselben, die uns durchaus fremd sind. Diese Vorzüge sind es nun, die wir uns erst aneignen müssen und, wie so viele Beispiele lehren, auch aneignen können. Dies erfordert Studium, und bei der uns sonst eigenen Tugend des Fleißes und der Ausdauer ist es überraschend und ärgerlich zu hören, wie jenes Studium unnötig sei, wie wir bloß mit dem Affekt das alles sollen

abmachen können! Es wäre töricht, dagegen, daß eine schöne Stimme und Gefühl die Haupttugenden des Sängers seien, etwas einwenden zu wollen; noch törichter wäre es aber, wollte man nicht einsehen, wie viele schön begabte Naturen nicht schon zugrunde gegangen sind, weil sie mit diesen beiden Haupttugenden alles für abgemacht hielten. Ohne das nötige, gründliche Studium ist keine Selbständigkeit zu erlangen; — oder glaubt ihr denn, daß Mozarts Genie allein hinreichend gewesen sein würde, ihn zu einer so vollkommenen Kunsterscheinung zu machen? Mozart hatte eben das große Glück, sich schon in den Kinderschuhen die Technik vollkommen eigen machen zu können, so daß in den Jahren des Erwachens der schöpferischen Phantasie ihm Kontrapunkt, und was alles, bereits zur zweiten Natur geworden war, und er, ohne oft vielleicht daran zu denken, die schwierigsten Probleme der Technik mit einer Leichtigkeit lösen konnte, daß es bloß wie ein Spiel der Phantasie erscheint. Dagegen sehen wir eine vielleicht gleich geniale Natur wie Weber nun und nimmermehr die Höhe und Selbständigkeit Mozarts erreichen, indem wir ihn selbst in den Jahren seiner schaffendsten Kraft mit der Technik ringen sehen, die er zwar ganz und gar erkannte und durchdrang, die ihm aber durch frühestes Studium und Aneignen nicht wie Mozart zur andern Natur geworden war, denn wir wissen recht wohl, wie er sich erst spät gänzlich zur Musik wandte.

Halten wir dies also auch mit Bezug auf den Gesang fest; — wir Deutschen haben nun einmal nicht das glückliche Naturell des Italieners und müssen dies demnach durch Studium erst zu ersetzen suchen. Dies Studium muß von einem Sänger aber womöglich schon abgemacht sein, ehe er die Bühne betritt, denn auf der Bühne, wo die Herrschaft des Affektes beginnt, ist allerdings (— sehr richtig! —) kein Studium nachzuholen; das durch dasselbe Erlernte muß schon zur andern Natur geworden sein. In dem, was nun der dramatische Sänger erlernen muß, ist nicht der geringste Unterschied mit dem, was dem Konzertsänger zu eigen sein muß. Die höchste Reinheit des Tones, die höchste Präzision und Rundung, die höchste Glätte der Passagen und die genaueste Gliederung der Perioden, wie (was man auch noch hinzufügen könnte) die höchste Reinheit der Aussprache bilden das Fundament für den Gesangsvortrag, er möge im Konzertsaale oder auf der Bühne wirken sollen. Hat sich der Sänger dies alles vollkommen zu eigen gemacht, so ver-

mag er erst mit dem, was Demosthenes unter dem Vortrag verstand, zu wirken. Was kann der Affekt hervorbringen, wenn er die organischen Fähigkeiten überschreitet? Die größte jetzt lebende deutsche dramatische Sängerin, die Schröder-Devrient, stand in den Jahren ihrer Jugendblüte im Begriff, ihre Stimme, die ihr keineswegs nur wenige Kunstmittel zu Gebote stellte, total zu verlieren, was denjenigen sehr begreiflich war, die sie im „Fidelio" und in der „Euryanthe" gesehen und gehört hatten, wo sie eben über alles, über mehr oder weniger Rundung der Töne, über Eilen und Nachlassen, ja über das Brechen des Tones — was zuweilen in den höchsten Momenten an die Grenze des Harten und Schneidenden führte — nur den Affekt gebieten ließ; — sie war schon im Begriffe, der Oper ganz zu entsagen, als ihr Leben eine neue Wendung bekam und sie denn auch nach Paris führte. Dort hörte sie die Pasta, die Malibran und wie sich sonst die Koryphäen der großen italienischen Oper nennen; sie ließ sich an derselben engagieren, nahm einen neuen Unterricht und lernte denn nun den eigentlichen Gesang kennen, den sie sich zu eigen machte und vermöge dessen sie jetzt noch in der Blüte ihrer Kraft steht. Man glaube aber nun ja nicht, daß ihre Darstellungen dadurch jetzt eine kalte Glätte erhalten hätten, vielmehr könnte es einem bedünken, daß diese nicht nur an künstlerischem Ebenmaß, sondern auch noch an Kraft und Wärme des Affektes gewonnen hätten; man sehe jetzt ihren Fidelio, ihre Euryanthe, Norma, ihren Romeo; man glaubt, sie müsse nach der Vorstellung einer solchen Oper bis zum Tode erschöpft sein, — und im Ernst gesteht sie selbst, daß in ihrer früheren Periode sie eine solche Ermattung jedesmal befallen habe, während sie jetzt leicht eine solche Partie an demselben Abend wiederholen könnte; daß ihr dies aber nicht möglich sein würde, wenn sie nicht diesen höchsten Triumph des künstlerischen Vortrages erreicht hätte, nämlich eine leidenschaftliche Situation so darzustellen, daß sie ihr letztes Herzblut einströmen zu lassen scheint, während sie doch nur ein Kunstgebilde hinstellt. Hierin liegt ungefähr diejenige Vollkommenheit des dramatischen Gesangvortrages angedeutet, die der Bühnensänger zu erreichen streben muß, und der erste Grund, von dem er dazu ausgehen muß, ist eben die vollkommene Beseitigung und Erlernung aller technischen Schwierigkeiten. Keine derselben ist so unbedeutend, daß sie nicht als ein wichtiges Problem gelöst werden müßte, und dies gilt, wie schon gesagt, zumal unsren deutschen Sängern, weil ihnen eben vieles von der Natur versagt

ist, was dem Italiener angeboren, so daß ein italienischer Naturalist schon weit eher für etwas gelten kann, als ein deutscher; wiewohl wir z. B. selbst an der Malibran sehen, wieviel zu ihrer Vollendung die gestrengen Gesangsübungen, in denen sie ihr Vater auferzog, beitrugen. Es ist deshalb nicht genug zu tadeln, wenn von Leuten, oft aus Mangel an Kenntnis in der Sache, von der für ein vorzügliches Gesangstalent so wichtigen Ausbildung im technischen Teile der Kunst mit Geringschätzung und Verachtung gesprochen wird, was man leider durch ganz Deutschland von so vielen Kunstkennern und Richtern so oft hört; das Talent wird dadurch irre geführt und in Zweifel gesetzt, was es angreifen soll, um seine Kräfte zur größtmöglichen Vollendung zu bringen. Daher kommen denn auch alle unsre Halbheiten; es ist immer als ein Ereignis anzusehen, wenn sich einmal ein tüchtiges Talent auf die höchsten Kunststufen schwingt, während dies eigentlich eine gewöhnliche Folge der richtigen Bildung sein müßte; daher diese ephemeren Erscheinungen, die heute einmal auftauchen, die größten Erwartungen und Hoffnungen erwecken, und in ein paar Jahren zugrunde gegangen oder wenigstens zur Unbedeutendheit herabgesunken sind. Und ist dies nicht recht schlimm?

Bellini.

Ein Wort zu seiner Zeit.

(1837.)

Die Bellinische Musik, d. i. der Bellinische Gesang, hat in dieser Zeit selbst im hochgelehrten Deutschland ein solches Aufsehen erregt und einen solchen Enthusiasmus entflammt, daß schon diese Erscheinung an und für sich wohl einer näheren Untersuchung wert wäre. Daß der Bellinische Gesang in Italien und Frankreich entzückt, ist einfach und natürlich, — denn in Italien und Frankreich hört man mit den Ohren, daher denn auch unsre Phrasen vom „Ohrenkitzel“ u. dgl. — (vermutlich im Gegensatz zu dem „Augenjucken“, das uns z. B. die Lektüre so mancher Partitur von neueren deutschen Opern verursacht); — daß aber selbst der deutsche Musikkenner die Brille von den strapazierten Augen wegnahm und sich einmal so ganz rücksichtslos der Freude eines schönen Gesanges hingab, das läßt uns zugleich tiefer in sein eigentliches Herz blicken, — und da gewahrt man denn eine so tiefe und inbrünstige Sehnsucht nach einem vollen und kräftigen Aufatmen, um sich's mit einem Male leicht zu machen und all den Schwulst von Vorurteilen und üblen Gelehrtheiten von sich zu werfen, der ihn so lange zwang, ein deutscher Musikkenner zu sein, und statt dessen endlich einmal ein Mensch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfängnisorganen für jedes Schöne, möge es sich zeigen, in welcher Form es wolle. — Wie wenig sind wir doch eigentlich von all dem närrischen Krame von Vorurteilen und Einbildungen wirklich überzeugt; wie oft mag es uns wohl passiert sein, daß wir bei der Anhörung einer italienischen oder französischen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verließen, mit einem mitleidigen Witz unsre Aufregung hinweg spotteten, und dann, in unsrem Hause angelangt, mit uns überein-

kamen, daß man sich eigentlich vor Entzücken hüten müsse. Machen wir nun einmal diesen Witz nicht und treffen wir einmal diese Übereinkunft mit uns nicht, sondern halten wir das fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, daß es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten. — Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbständig gebildet und gehalten wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen. Das übrige, was an diesem Bellini schlecht ist, kann ja jeder eurer Dorfschulmeister besser machen, das ist bekannt; es liegt demnach ganz außer der eigentlichen Sache, sich über diese Mängel lustig zu machen; wäre Bellini bei einem deutschen Dorfschulmeister in die Lehre gegangen, er hätte es wahrscheinlich besser machen lernen, ob er aber dabei nicht vielleicht seinen Gesang verlernt hätte, steht allerdings sehr zu befürchten. — Lassen wir also diesem glücklichen Bellini den, allen Italienern einmal gebräuchlichen Zuschnitt seiner Musikstücke, seine regelmäßig dem Thema folgenden Crescendos, Tutti, Kadenzen und dergleichen stehende Manieren, über die wir uns so grimmig ärgern; es sind die stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt, und die in manchem Betracht gar nicht so verwerflich sind. Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen so mancher neuer deutscher Opernkomponisten, durch die sie uns oft den Genuß vieler einzelner Schönheiten verkümmern, so möchten wir wohl oft wünschen, durch jene stabile italienische Form diesen krausen Knäuel in Ordnung gebracht zu sehen; und in der Tat wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Striche in eine klare, faßliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nuance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird.

Wie sehr aber den Italienern ihre, in der Ausartung gewiß einseitige und bloß floskelartige Form und Manier, zumal bei gewissen Opernsujets, dennoch zustatten kommt, davon liefert Bellini einen Beweis in seiner „Norma", ohnstreitig seiner gelungensten Komposition; hier, wo sich selbst die Dichtung zur tragischen Höhe der alten Griechen aufschwingt, erhöht diese Form, die Bellini dabei entschieden auch veredelt, nur den feierlichen und grandiosen Charakter des Ganzen; alle die Leidenschaften, die sein Gesang so eigentümlich verklärt, erhalten dadurch einen majestätischen Grund und Boden, auf dem sie nicht vague umherflattern, sondern sich zu einem großen und klaren Gemälde gestalten, das unwillkürlich an Glucks und Spontinis Schöpfungen erinnert.

Mit dieser freien und unverkümmerten Hingebung aufgenommen, haben Bellinis Opern in Italien, Frankreich und Deutschland Beifall gefunden; warum sollten sie es nicht auch in Livland?

Über Meyerbeers „Hugenotten“.

Die Erscheinung der Musik Meyerbeers, zumal in seinem letzten Werke „die Hugenotten“, hat eine so feste und abgerundete Konsistenz gewonnen, daß endlich die Aufgabe entstanden ist, dieser Musik ihren Standpunkt in der Geschichte der Musik anzuweisen. Der Versuch sei hiermit getan, das noch frisch Lebende in die Geschichte einzureihen. Betrachten wir die Erscheinung Meyerbeers, so werden wir sowohl ihrer Tendenz als zumal auch ihren äußeren Zügen nach unwillkürlich an Händel und Gluck erinnert, und selbst ein wesentlicher Teil in der Richtung und Bildung Mozarts scheint sich hier wiederholt zu haben. Vor allen Dingen ist nie aus dem Auge zu verlieren, daß jene Deutsche waren, wie dieser es ist; denn in jenem elenden, denationalisierten Zustande Deutschlands ist zumal der Grund der äußeren Schicksale, Verhältnisse, Züge jener Kunsterscheinungen zu finden, die mit ihrer inneren Bedeutung so sehr zusammenhingen.

Dieser entschiedenen Nichtexistenz der Deutschen als Nation ist es dann besonders zuzuschreiben, wenn Genien, welche deutsche Muttermilch tranken, so wenig äußere Merkmale ihrer Geburt an sich tragen; wir sehen sie fern von ihrem Vaterland gedeihen, in fremden Sprachen dringen ihre Töne zu Herzen, und der Beifall des Auslandes führt sie erst ihren Landsleuten wieder zu. Wir sehen, wie sie sich schnell in das, was nationale Eigentümlichkeit bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen und sich dadurch zunächst einen festen Standpunkt verschaffen, von dem sie dann den ihnen innewohnenden Genius weit über die Grenzen der beschränkenden Nationalität hinan die schöpferischen Schwingen ausbreiten ließen. Sonach scheint fast der deutsche Genius bestimmt zu sein, das, was er in seinem Mutterlande nicht findet, bei seinen Nachbarn zu suchen, dies aber aus seinen engen Schranken zu

erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. Viele sind wohl vom gleichen Drang beseelt gewesen, haben denselben Bildungsgang genommen, sind aber da stehen geblieben, wo sie erst den Anfang hätten finden sollen, d. h. sie haben sich begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, in der sie am Ende doch nicht einmal vollgültig werden konnten; denn sie opferten das einzige Erbtum ihrer Muttermilch auf — die Keuschheit der Empfindung, und dies ist eine Mitgift, die der Deutsche nie aufgeben sollte, denn sie ist es, die ihn allein durch alle Bildungswege rein und unverfälscht hervorgehen läßt. Diese Naivität des Deutschen — (und die allgemeine Richtung ersetzt ihm somit den Mangel an Nationalität) —, deren sein Genius fähig ist, setzt ihn sogar über die Nachteile einer beengenden Nationalität hinweg. Der stille Ernst und die wissenschaftliche Richtung seiner Erziehung setzt ihn beizeiten in den Stand, den technischen Teil seiner Kunst als Meister zu behandeln. Mit Schmerz aber wird er bald gewahr, daß ihm die Basis fehlt, irgend ein allgemein verbrüdernder Zug, dessen Berührung ihn durch seinen schnellen Anklang in Rapport mit seinen Landsleuten, d. i. mit den Millionen, die die deutsche Sprache sprechen, setzen soll. Ja, ist es ihm als Preußen gelangen, irgend einen provinzlichen Anklang zu finden, so weiß er nur zu sicher, daß er desto fremder dem Österreicher bleibt, und es ist traurig: bald muß er auch anerkennen, daß auf dem Boden seines Vaterlandes eine glückliche Organisation der Sinneswerkzeuge, die die Verkörperung seiner Kunst verlangt, nicht gedeiht; ihm fehlt das Ideal des Gesanges, er muß es Italien entleihen oder es entbehren. Die Mehrzahl geht nun in dieser Verkümmerung unter, oder erreicht doch nie die Höhe, deren der deutsche Genius fähig wäre. Nur der Glückliche erbeutet sich dies, was der Natur seines Vaterlandes abgeht, und einer dieser Glücklichen ist nun jener große Heroe Meyerbeer.

So neu und frisch auch noch die Siege sind, die den Namen Meyerbeer zu einem der glänzendsten am musikalischen Himmel erhoben, so schnell haben sie doch auch die zivilisierte Welt durchdrungen und erobert; sie haben selbst da, wo sie noch kein zivilisiertes Terrain vorfanden, den Boden geebnet, um sich die Tempel darauf errichten zu lassen, in denen man die glückliche Kunst zum erstenmal feierte, die diese Siege verherrlichen.

Meyerbeer, durch eine vortreffliche Erziehung, sowie durch eine allseitige wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung beizeiten in den Stand gesetzt, sich Meister des technischen Teiles seiner Kunst zu fühlen, lernte gewiß früher und schärfer, als es selbst bei anderen der Fall war, erkennen, was ihm sein Vaterland versage und was er von außen her zu erobern habe, um in dem Vollgenuß seiner Kunst schwelgen zu können. In frühester Jugend hatte er bereits Italien gesehen, er hatte es gehört; sein glücklicher Sinn hatte vollkommen die Schönheit der Formen begriffen, die, mögen sie nun auch in dem neueren Italien eine zu sinnliche Richtung bekommen haben, einem wahrhaft künstlerischen Gemüt doch immer noch nirgends üppiger sich zeigen, als eben in jenem glücklichen Lande.

Es ist nun wohl anzunehmen, daß Meyerbeer, schon so früh durchdrungen von der Glut der Form, in einen bitteren Kampf mit sich selbst fiel. Es existiert nämlich bei der großen Mehrzahl der deutschen Künstler ein wunderlicher Kunstpatriotismus, der jedoch in seinen Äußerungen auf einem vollkommenen Mißverständnis beruht. Den sonderbarsten Widerspruch trägt er zur Schau. Wir sehen dieselben Deutschen, die so auffallend bereitwillig sich jedem fremden Einfluß hingeben und bei dem Empfang fremder Gäste sich selbst willig in den Hintergrund stellen oder gar vergessen — diese sehen wir auf der andern Seite deutsch mit wunderlichen Phrasen, die sie sich bis zur Überzeugung vorreden, sich in den heftigsten Rigorismus gegen die Tendenzen ausländischer Kunst, ja sogar gegen die wesentlichen Vorzüge derselben ergießen. Es ist allerdings ein höchst ehrenwerter, wenn auch mißverstandener Stolz, der sie sich darauf berufen läßt, daß ja die größten Heroen der Musik oft Deutsche gewesen wären, und sie nennen dann ihren Händel, Gluck und Mozart; sonderbarerweise aber wollen sie nicht beachten, wie Händel den in Italien eingeatmeten Gesang in England aushauchte, wie Gluck in Paris den Triumph der französischen dramatischen Musik erkämpfte, ja wie endlich Mozart als die veredeltste Potenz der italienischen Schule betrachtet werden muß.

Der sonderbar eigentümliche Zug der Deutschen hat gewiß auch Meyerbeer belastet; der dadurch verursachte Kampf fesselte seinen Genius, und man muß annehmen, daß er auf demselben Punkte war, auf dem viele verkümmern. Aber Meyerbeer war so deutsch, daß er bald in die Fußtapfen seiner alten deutschen Vorfahren geriet; diese zogen mit der vollen Kraft des Nordens über die

Alpen und eroberten sich das schöne Italien, — und waren sie nicht auch dazu berechtigt? Gehört nicht dem das Schöne zu, der die Kraft hat, es zu erringen?

Meyerbeer ging nach Italien, er machte selbst die üppigen Söhne des Südens in seinen Tönen schwelgen, und dies war sein erster Sieg. Muß es nicht mit Stolz erfüllen, sich nicht nur das fremde Schöne zu eigen machen zu können, sondern selbst die, denen wir es entnehmen, sich der Veredlung desselben erfreuen lassen zu können? Aber selbst damit sehen wir den deutschen Genius sich noch nicht begnügen; in diesem Siege wollte er ja erst nur noch lernen. Die verschwimmenden, unbestimmten Nebel des Spiritualismus haben sich zu Formen schönen warmen Fleisches gestaltet, das reine, keusche deutsche Blut fließt aber in seinen Adern; die Gestalt des Mannes ist fertig und tadellos — nun kann er schaffen und Taten für die Ewigkeit verrichten.

Daß Meyerbeer hier noch nicht stehen blieb und sich behaglich in den Schatten seines Ruhmes streckte — das ist es, was ihn vollkommen machen mußte.

Es war um jene Zeit, daß die französische Schule ihre schönste Höhe erreicht hatte. Selbständig und mit der Nation sympathisierend, haben ihre lebenden Meister das Vortrefflichste geschaffen, was in der Kunstgeschichte eines Volkes aufgewiesen werden kann. In ihren Werken hatte sich die Tugend und der Charakter ihrer Nation verkörpert. Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreich begeisterte auch Boieldieus herrlichen ‚Jean de Paris', die Lebhaftigkeit, der Geist, der Witz, die Anmut der Französin blüht in dem ihnen völlig und ausschließend eigenen Genre ihrer Opéra comique. Ihren äußersten Höhepunkt hatte die französische dramatische Musik erreicht in Aubers unübertrefflicher „Stummen von Portici": einem Nationalwerk, wie jede Nation höchstens nur eins aufzuweisen hat. Diese stürmende Tatkraft, dieses Meer von Empfindungen, Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben, durchdrungen von den eigensten Tönen und Melodien, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmut und Heroismus — ist dies alles nicht die Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation, und konnte dies erstaunliche Kunstwerk von einem andern als einem Franzosen geschaffen werden? Es ist nicht anders zu sagen: mit diesem Werk hat die neue französische Schule ihre Spitze erreicht, und sie errang sich somit die Hegemonie über die zivilisierte Welt. Welch

ein Wunder daher, wenn Meyerbeer sich auf dieses Terrain warf! Und wer konnte dazu den Mut und die Kraft haben, als er? Denn welch ein Terrain, das anziehendste, aber auch das abschreckendste! Anziehend, weil es das glänzendste war, abschreckend, weil zu fürchten war, sich an seinem Glanze zu versengen. Aber ein solches Terrain brauchte Meyerbeer, um seine Mannheit zur Universalität sich entwickeln zu lassen.

Hier fand Meyerbeer das vor, was zu großen Taten nötig ist: eine Nation, im Enthusiasmus fähig, das Größte zu tun, aber auch zu begreifen, eine Nation, wie sie unter einem Napoleon zur gesamten Welt wird, die in ihren Taten die Taten der Weltgeschichte verrichtet. Um den Schwung dazu zu geben, kann ein Korse kommen, warum nicht auch ein Deutscher? Mit deutscher Gediegenheit und italienischer Schönheit ausgerüstet, warf sich Meyerbeer in den französischen Enthusiasmus. Es gibt für alles unendlich prosaische Ausdrücke; wollen wir hier einen der nüchternsten, bei einer gewissen Partei durchaus nicht unbeliebten, gebrauchen: — er hatte Deutsch gelernt, hat das Italienische durchgemacht und fing nun Französisch an. Wer will auch leugnen, daß sich Meyerbeer nicht zunächst den französischen Formen angeschlossen hat? Die französische Manier hatte ihre Blüte erreicht; sie war schön geworden und einer universellen Ausbildnug fähiger als jede andere. Haben wir aber nicht leider erfahren, daß sie in der Feder ihres Schöpfers sich allmählich zu dem verschrumpfte, was die wirklich nachteilige Seite der Manier ist, d. h. Manieriertheit? Jene Meister selbst begannen sich mit ihren Eroberungen zu begnügen; ihre Schreibart verflachte sich in den äußeren Bequemlichkeiten der Manier, und der Nachteil der bloß nationellen Kompositionsweise stellte sich mit der Zeit heraus; allmählich beschränkt sie sich nur noch auf Phrasen und Floskeln und verliert die edle Intention.

Es war nun aber Meyerbeer, der diese Manier erweiterte, ja, der sie dann zu einer allgemein gültigen klassischen Schreibart erhob. Von gewissen gebräuchlichen und populären Rhythmen und Melismen hat er die moderne Schreibart zu einem grandios einfachen Stil geführt, der den unendlichen Vorzug besitzt, daß er seine Basis in den Herzen und Ohren des Volkes hat — und nicht bloß als eine raffinierte Erfindung eines neuerungssüchtigen Kopfes vague und ohne Grund und Boden in der Luft herumschwimmt.

Mit vortrefflicher Taktik wählte Meyerbeer auf seinem neuen

Terrain die Sujets seiner Werke; hier war es eine Volkssage, die in dem Munde des Volkes lebte, dort ein erschütterndes Stück seiner Geschichte; denn nehmen wir an, daß ein nationaler Schwung bei Werken größerer Art unerläßlich ist, so mußte Meyerbeer diesen Impuls aus der Nationalität des Volkes entnehmen, das in dieser Periode die vornehmste Sympathie der Welt genoß. Das, was Meyerbeer nun aber auf diesen Grund baute, war nicht eine Huldigung einer Nationaleitelkeit, sondern die Erhebung derselben zum Gefühl der Universalität.

Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der Nationalvorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Taten der Musik — Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geschrieben —, und diese waren Deutsche, und Meyerbeer ist ein Deutscher. Und fragen wir, wie war es diesem Deutschen möglich, daß er sich nicht in den Empfindungen dieser oder jener angenommenen nationalen Manier festsetzte, sich in ihnen nicht nach einem kurzen Glanz verlor, und daß er somit kein Sklave der fremden Einflüsse ward?

Er hat sein deutsches Erbteil bewahrt, die Naivität der Empfindung, die Keuschheit der Erfindung. Diese jungfräulich verschämten Züge tiefen Gemütes sind die Poesie, das Genie Meyerbeers; es hat ein unbeflecktes Gewissen, ein liebenswürdiges Bewußtsein bewahrt, das neben den riesigsten Produktionen oft selbst raffinierter Erfindungen in keuschen Strahlen erglänzt und sich bescheiden als den tiefen Brunnen erkennen läßt, aus dem alle jene imposanten Wogen des königlichen Meeres geschöpft wurden.

Ist nicht jener fast heftige Drang nach religiösem Ergießen in Meyerbeers Werken eine auffallende Kundgebung dieser tief innerlichen Intention des Meisters? Und ist das nicht gerade ein Zug, der seine deutsche Geburt so rührend in unser Gedächtnis ruft? In Deutschland findet man wohl weniger gottesdienstlichen Prunk als in anderen Ländern der Christenheit — es herrschen da auch viele Spaltungen des Kultus —, vielleicht ist da in äußerer Bedeutung ebensowenig und noch weniger Religion als irgendwo; denn der Deutsche ist Rationalist und Philosoph. Aber die Deutschen mögen an den Heiligen, an Luther, Calvin oder an Kant halten, so lebt doch in jedem deutschen Herzen ein so wunderbar rührender, einfach kindlicher Zug tiefer Religiosität, daß der Klang einer Orgel ihm die

süßesten Thränen ablocken kann, sollte er auch seit seinem vierzehnten Jahre zum letzten Male das Innere einer Kirche gesehen haben.

Es ist auch nicht mehr nötig, große, gelehrte und ritualmäßige Messen und Oratorien zu schreiben, wir haben durch diesen Sohn Deutschlands erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann, wenn unter diesen Massen von Pracht und Leidenschaft ein so edler, einfacher und jungfräulicher Sinn erhalten blieb, wie er in Meyerbeer als der Quell aller seiner berauschenden Schöpfungen zugrunde liegt.

Nehmen wir somit an, daß es die Aufgabe des Universalgenies sei, weniger die ersten Anregungen einer neuen Kunstperiode zu schaffen, als vielmehr durch diese das möglichst vollendetste Ideal dieser Periode auszusprechen; diese ersten Anregungen aber entstehen durch die Zeit selbst, durch die besondere Richtung eines Volkscharakters und durch die einzelnen Zufälligkeiten selbst, die die Wechselperioden der Geschichte zum Erscheinen bringen. Wir sahen in Händel die klare, kräftige Richtung des Protestantismus auf dem Höhepunkt ihrer Kunstbedeutung angelangt; wir sahen in Gluck die antike klassische Richtung der französischen Tragödie auch für die dramatische Musik ihre höchste, würdigste Ausbildung erreichen. Mozart selbst erhob im eigentlichsten Sinne die italienische Schule zum Ideal; und jeder dieser Heroen setzte somit seiner Kunstperiode den Grenzstein. Die dramatische Musik konnte sich nach Gluck und Mozart in derselben Richtung nicht höher erheben, — im Gegenteil sehen wir sie nach ihnen sich zur Manier verflachen und in Untüchtigkeit sich gänzlich verlieren. Während nun in Deutschland Beethoven sich fast ganz von dramatischer Musik entfernt hielt und statt dessen mit dem ganzen Gewicht seines immensen Genius sich nur auf das Gebiet der Instrumentalmusik warf, wodurch es denn auch geschah, daß er diese große Abteilung der Musik so schnell bis auf die schwindligste und unbestreitbarste Höhe brachte, — während Webers lyrische Romantik von der Bühne herab sich die Herzen aller Deutschen und die Ohren der ganzen Welt gewann, — entwickelte sich auf einer anderen Seite für die dramatische Musik wieder eine neue Periode, die eine der glänzendsten werden sollte. —

Wir können den Anfang dieser Periode nicht anders als von Rossini datieren, denn mit dem genialsten Leichtsinn, der allein dies verrichten kann, riß er alle Überreste der alten Schule nieder, die

ja schon bis zum mageren Gerippe der Form verdorrt waren. Sein freudiger Gesang flatterte in der Welt herum, und seine Vorzüge — Leichtigkeit, Frische und Üppigkeit der Form — fanden, zumal bei den Franzosen, Konsistenz.

Bei den Franzosen erhielt die Rossinische Richtung Charakter und gewann durch Nationalstetigkeit ein würdigeres Ansehen.

Ein noch weiteres Vorwärtsschreiten auf dem Terrain, wie wir oben bezeichneten, wo die nationale Richtung einer Kunst bereits eine solche abgeschlossene und unüberbietbare Höhe erreicht hatte, konnte nur durch die Erweiterung der Richtung zur Universalität beendet werden, mithin durch die Fortführung einer Kunstperiode zur Erreichung ihrer höchsten Aufgabe*.

Dies anzunehmen, berechtigen uns ferner auch alle äußeren Merkmale der Meyerbeerschen Musik; der Stil, der anfänglich unter dem Einfluß verschiedener Schulen rang, hat sich zur edlen, idealen Selbständigkeit erhoben, frei von den Schwächen der einzelnen Manieren und doch alle ihre Vorzüge vereinigend. Die riesenhafte, fast schon erdrückende Ausdehnung der Formen hat die reinsten und wohltuendsten Verhältnisse gewonnen; ja, besonders ist dies ein Punkt, in dem sich die Meisterschaft Meyerbeers fast am auffallendsten herausstellt; diese Besonnenheit, ja Kaltblütigkeit in der Anlage und Anordnung charakterisiert Meyerbeer vor allem und erhebt ihn somit von vornherein auf den objektiven und einzig richtigen Standpunkt, von welchem aus eine solche Fülle von Massen, wie wir sie in seinen Werken finden, klar geordnet und zur Anschauung gebracht werden kann. Um diesen Ausspruch auf das tätigste zu bekräftigen, führe ich hier vor allem das Großartigste an, was in diesem Betreff nur je geleistet worden ist, dies ist die berühmte Verschwörungsszene des vierten Aktes der „Hugenotten". Wer staunt nicht über die Anlage und Durchführung dieses Riesenstückes! Wie ist es dem Komponisten möglich geworden, bei der erstaunlichen Ausdehnung dieser Nummer eine fortwährende Steigerung zu unterhalten, die nie erschlafft und die nach einem Gewühle der rasendsten

* Bei Liepmannssohn (vergl. Anmerk. Seite 422 d. Bd.) hatte vorstehender Absatz folgende Fassung: „Zu welcher Höhe die Franzosen diese Periode führten, haben wir schon berührt, und es bleibt nur noch übrig, vollkommen inne zu werden, daß sie durch Meyerbeer als auf ihrem höchsten Punkt und bis zu universeller Bedeutung angelangt betrachtet werden müßte."

Leidenschaften zum Schluß endlich auf dem äußersten Punkt, wie auf dem Ideal des Fanatismus angelangt!

Ja, nachdem er selbst das Widerliche dieses Fanatismus erschöpft hat, erfüllt er die höchste Aufgabe der Kunst: er idealisiert dieses Gewühl von Leidenschaft und — ist es erlaubt, bei diesem Gegenstand sich des Ausdrucks zu bedienen — er drückt ihm den Stempel der Schönheit auf! Denn wer wird zum Schluß dieser Szene die letzte gesteigerte Wiederholung des Hauptthemas hören, ohne die Seele mehr von Erhebung als von Grausen geschwellt zu fühlen.

Und hier sehe man die Einfachheit der Mittel, die Meyerbeer angewendet, um sein Ziel zu erreichen. Wie klar und einfach, edel und gehalten ist jenes Hauptthema, mit dem die Nummer beginnt und schließt; wie besonnen und würdig läßt der Meister den Strom anschwellen, den er keineswegs in einen wirren Strudel sich verlieren, sondern in ein imposantes Meer auslaufen läßt! — Man kann hier nicht mehr begreifen, wie in dieser Richtung noch Höheres geleistet werden soll; wir fühlen, daß der Kulminationspunkt derselben im eigentlichsten Sinne erreicht worden ist, und so wie das größte Genie sich zersplittern würde, wollte es in der eigenen Richtung Beethovens dessen letzte Symphonie nicht einmal zu überbieten, sondern nur von da aus weiterzugehen suchen, so erscheint es unmöglich, in der Richtung, die Meyerbeer auf den letzten Grenzpunkt führte, noch weiter vorschreiten zu wollen.

Wir müssen bei der Ansicht verharren, daß sich diese letzte Epoche der dramatischen Musik mit Meyerbeer geschlossen habe, daß nach ihm so gut wie nach Händel, Gluck, Mozart, Beethoven das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und als nicht mehr zu überbieten zu betrachten sei — sondern, daß die Zeit in ihrer rastlosen Schöpfungskraft eine neue Richtung hervorbringen muß, in der dasselbe wieder zu leisten sein würde, was jene Heroen geleistet haben. Jedoch, noch lebt er ja und steht in der Fülle seiner Kraft —, greifen wir deshalb nicht vor, erwarten wir, welches Neue sein Genius noch gebiert!

Pariser Amüsements.

(1841.)

Seit dem März ist der Pariser Winter zu Ende. Die mildesten Lüfte, die wärmsten Sonnenstrahlen bekämpften frühzeitig und mit siegendem Mute die ungeheuren Müffe und Pelzverbrämungen der schönen Kleiderwelt von Paris und machen den Boulevard des Italiens, den Garten der Tuilerien und der Champs Elysées zum Kampfplatz, auf dem sich die bunten Legionen drängen, die Paris bei schönem Wetter schlagfertig zu stellen weiß. Von neuem springen kräftiger als je die großen Fontänen des Concordienplatzes, schweigsam und traurig imitiert von den allerneuesten Springbrünnchen zuseiten der breiten Fahrstraße der elyseischen Gefilde; wütender als je tobt Polichinell in seinem Kasten und hat sich jetzt sogar ein ganz neues Theater gegründet, in welchem feiner Dialog und edle Sitte eingeführt worden, und welches mit stolzen Buchstaben den Titel „Théâtre de Guignol" trägt.

Nichtsdestoweniger dürft ihr aber keineswegs glauben, der Pariser Winter sei in Wahrheit zu Ende. Mögen euch jene Lüfte, jene Strahlen nicht verführen, das Reich des großen, mächtigen, allgewaltigen Winters verbannen zu wollen! Dieser Winter ist aber der Sommer von Paris; er ist's, der die eigentlichen Blüten, Düfte und Strahlen bringt, — er ist's, der den Parisern jenes wundervolle Rauschen, jenes sanfte Säuseln zu Ohren führt, das ihr anderen Menschen und Bewohner dieser Erde nur in den Hainen oder am Bache vernehmt; — er ist's, der hier die munteren Lerchen, die pathetischen Nachtigallen und Gott weiß, was für Vögel alle noch singen läßt, denn ich wiederhole euch, — er ist der Sommer von Paris.

Um diesen Sommer aber kennen zu lernen, müßt ihr notwendig in die Salons der großen Welt, zu den Italienern, in die Große Oper oder mindestens in den Konzertsaal des Herrn Herz gehen, — denn auf den Straßen könnte es begegnen, daß ihr die armen Leute ebensogut frieren sehet, wie bei euch, — ganz wie bei euch. Dort aber werdet ihr die schönsten Blüten, verfertigt von den geistreichsten Händen der gelehrigsten Schülerinnen des großen Paul de Kock, im schwarzen Haar der Schönen erblicken; dort werden die üppigsten Düfte, die je dem Laden eines Parfümeurs entquollen, eure Sinne berauschen; dort werden euch die Strahlen wärmen und zünden, die aus den bewußtvollsten Augen so mancher Sonne der Salons zu euch dringen; dort werdet ihr das wundervolle Rauschen und Säuseln der Bäume und Blätter eurer Haine in dem ungleich mystischeren Säuseln und Rauschen des kostbarsten Atlas und der graziösesten Bänder vernehmen, die je aus Lyon und Lille anlangten; dort werdet ihr die munteren Lerchen, die pathetischen Nachtigallen und die tausend anderen Vögel in ihrer höchsten, gottähnlichsten Vervollkommnung hören, denn dort sollt ihr — ach, wie ich dahinschwelge! — die göttlichsten Sänger von Profession und die adligsten Dilettanten von Gottes Gnaden hören!

Diesen Sommer zu verlängern oder zu verkürzen — sehet ihr — steht aber nicht in unsres Schöpfers Macht; hier gelten nicht die weisen Gesetze für Störche und Kraniche; hier schloß die Natur andere Konventionen, und kein Papst, kein Kaiser, keine noch so heilige Allianz kann sie vernichten. Erst, wenn der letzte Storch dieses Sommers nach seiner zweiten Heimat zog, das heißt, hierzulande: wenn der letzte Italiener nach London ging, — bricht ein trauriger Spätherbst an, wo zwar vereinzelt hier und da ein noch nicht flügger, zurückgebliebener Kranich seine seltsamen Kapriolen zur Schau trägt, wo noch tiefbedeutsam hin und wieder ein wunderbares Rauschen der goldenen Blätter jener ehrwürdigen Eiche, die man im Saale des Conservatoires pflanzte, eine treue Schar der Eingeweihten an sich zieht, — wo jene Düfte und Blüten aber sichtlich und fühlbar dahinsterben und nicht eher wieder erwachen, als bis die geliebten Störche wiederkehren. Da flieht alles und überläßt die heißen Straßen dem „Winter des Pariser Mißvergnügens“; dann mögen die Zurückgebliebenen Revolution machen, den friedlichen Guizot absetzen, den kleinen, streitbaren Thiers auf den Kriegsschild heben und tausend andere Dinge zum Zeitvertreib im Pariser Winter vor-

nehmen; — sie, die hohe herrliche Welt in Samt und Atlas, Duft und Blüte, kehrt nicht eher wieder, als bis die erste Nachtigall sie lockt, die erste Lerche ihr Air varié schwirrt, denn ihr müsset wissen, diese hohe Welt ist romantisch, und kann ohne Nachtigall und Lerche nicht leben.

So seht ihr denn, wie es diese gottlosen Franzosen treiben! — Ihren unanständigen republikanischen Kalender hatte ihnen der kleine Mann von Marengo gestrichen; nichtsdestoweniger aber haben sie es verstanden, trotz des wachsamen Auges der verbündeten Mächte ihre Jahreszeiten ganz unmerklich dermaßen zu verdrehen, daß sie den Winter zum Sommer, und den Herbst zum Frühling gemacht. — Als ich noch in Rußland lebte, machte mich der alte Kalenderstil kaum so verwirrt, als diese heillose Pariser Einrichtung, so daß ich in diesem Augenblicke nicht recht weiß, soll ich von Sommerfreuden oder Winterergötzungen erzählen, wenn ich mir vornehme, ein flüchtiges Bild von dem zu entwerfen, was die nächstvergangenen Monate an meinen Augen und Ohren vorüberführten.

In der Tat, wenn ich unsrer alten ehrlichen Sitte treu bleibe, wie soll ich z. B. von jenen schmucken Dirnen berichten, die ich im Monat Februar mit nackten Armen und bloßen Nacken auf den Boulevards spazieren fahren sah? Alles hat doch seine Zeit? Bettler ist man gewohnt, auch im Winter nackt zu sehen; — aber schlanke Mädchen mit Federhüten und goldenen Tressen auf den seidenen Röcken? — das ist zuviel! Da wird man irr im Monat Februar, bei acht Grad Kälte! — Es war zwar Karneval; — dennoch konnte ich das stoische Opfer dieser Damen nicht begreifen, da es im übrigen so wenig im Einklange mit der spärlichen Freude stand, die diesmal nur hie und da in dürftig-bunten Fetzen auf der Straße zum Vorschein kam. Der große Ochs, den man als Boeuf gras umherführte, schien dieses Jahr wirklich alle roten Wämser und Schönheitspflästerchen verschlungen zu haben, die noch voriges Jahr ein stattliches Leben auf den Boulevards verbreiteten. Dazu war es rauh und garstig, und jeder zog es vor, die descente de la Courtille lieber im Théâtre des Variétés anzusehen, als die Strapaze in natura mitzumachen.

Zu was überhaupt haben die Pariser nötig, einen Karneval zu feiern? Haben sie nicht Karneval und Spaß das Jahr über genug? Zu was sind ihre dreißig Theater da? Zu was ihre Sänger, ihre Minister, ihre Komponisten, Pairs, Virtuosen und Deputierten? —

Mir kommt es vor, als ob dies alles nur zu ihrem Amüsement da sei. Kann sein, daß Louis Philippe und die Redakteure des „National“ es anders ansehen; — kann sein, daß Herr Guizot mit allen diesen Dingen soeben ein tiefes, metaphysisches Experiment vorzunehmen im Sinne hat; — ich und Tausende werden aber nicht anders darüber urteilen können. — Oder sollte dem wirklich nicht so sein? Sollten diesen Dingen Tiefen zugrunde liegen, die unser Auge nicht zu erfassen vermöchte? — Forschen wir!

Ihr Sänger, mit euch lasset uns anfangen! Da es zu lang werden würde, wollten wir der Reihe nach jedem der eben aufgezählten Dinge auf den Grund kommen, so lasset uns vorläufig nur eins um das andere herausheben, und ein Überblick zeigt mir, daß ich mit dieser Verfahrungsweise gerade auf Gegenstände stoßen werde, an denen sich meine Behauptung am leichtesten beweisen lassen wird.

Sagt mir, ihr Sänger, wozu seid ihr in der Welt? oder eigentlicher, wozu seid ihr in Paris? Seid ihr da, um spekulative Philosophie zu treiben, oder um philosophische Spekulationen zu machen? — Du lächelst mir, feister Rubini, und schmunzelst mir ein unhörbares B zur Antwort! — Seht, wie er sich freut, daß die Pariser dieses B gar nicht einmal hörten und doch in Wonne darüber zerfließen! — Wisset, Rubini ist der Mann der negativen Spekulation: — er gewinnt für das, das er früher hatte und was er jetzt nicht mehr gibt. Je weniger er gibt, desto mehr erhält er; — je mehr er zu ahnen überläßt, desto größere Wunder gibt er den Leuten zu hören; je mehr er mit philosophischer Ruhe verschweigt, desto hinreißender amüsiert er das Publikum. Er ist ein großer Mann, — fett, wie es sich geziemt, und jedes Jahr vor dem großen Storchzuge nach England im Begriff, sich zurückzuziehen. Je mehr er sich zurückziehen will, desto rasender wird er gehalten, und zum Lohne wirft er dann jedesmal den Staunenden einen gewissen Triller auf A an den Kopf, daß allen Hören und Sehen vergeht.

Ich frage, ob dies kein Amüsement sei? — Rubini ist die Freudenkrone auf dem Haupte der Pariser Sozietät. Er wird einst gegen hundert Jahre alt und Marschall von Frankreich werden. Glücklicher Sterblicher, wer möchte dies nicht auch? — O Rubini, göttlicher Meister, wen du zu deinem Adjutanten machtest!

Genug von ihm! Mir gehen die Augen über. Wer, wenn er nicht Adler, möchte länger direkt in die Sonne blicken? — Leb'

wohl, strahle den glücklichen Engländern und mache sie vergessen, daß ihr Landsmann von den plumpen Amerikanern gehängt werden soll! Du allein bist dies imstande, denn du allein bist hinreißend genug, um deinetwegen einen Briten sich selbst aufhängen zu lassen! — Leb' wohl, du Inbegriff aller gelassenen Wonne, und laß dich ja in deiner schlafenden Ruhe nicht stören, wenn die Grisi auch noch so ungelassen ihr göttliches Feuer neben dir aushauche! Laß dich nicht hinreißen und bedenke, daß du mindestens noch fünfzig Jahre singen mußt, so lange nämlich, bis diese zerissene Welt wieder in Rand und Band gebracht worden ist, bis Frankreich ruhig konstituiert und auf ewig mit England liiert sein wird; — denn bis dahin vermagst nur du dieses schwankende Gebäude vor einem frühen Umsturze zu bewahren! Leite dich Gott, — mit den Störchen sehen wir uns wieder! — Amen!

Ob es mir gelungen ist, den mächtigen Mann hiermit würdig genug zu besingen, kann ich selbst nicht beurteilen. Jedenfalls muß ich aber daran zweifeln, daß meine schwachen Phrasen dem Enthusiasmus gleichkommen könnten, den das verehrte Wesen unter den Parisern verbreitet und wie einen leuchtenden Kometenschweif jedesmal zurückläßt, wenn er dahin zog, wohin er unbequemerweise niemand statt seiner schicken darf, um die herrlichen Guineen einzustreichen, die nur seine mystische Kunst ihm gewinnen kann.

Ich mußte Rubini zunächst anführen, weil er der Typus, das Ideal alles hiesigen Gesanges, ja — aller hiesigen Kunst ist. Alles, was jetzt glänzt und entzückt, ging von ihm aus; er ist der Urquell alles Hohen und Schönen, er ist das Nonplusultra der Sphäre, in der die Pariser Kunst sich bewegen, schwelgen und taumeln darf.

Wer ist Duprez? — Was machte sein Glück? Was vermochte die Pariser, ihm sein Schreien und Toben zu erlauben? — Daß er nebenbei auch verstand, die Augen zuzudrücken, nichts von sich hören zu lassen und die Zuhörer in die Wollust der Ahnung zu versetzen. — Würdiger Schüler des großen Meisters mit dem feisten Antlitze, sei glücklich! Nach jenem bist du der erste. Du wirst den Orden der Ehrenlegion erhalten und Mitglied des Institutes werden. Willst du mehr? Willst du auch Marschall von Frankreich werden? Bedenke, daß du dazu hundert Jahre alt werden müßtest, und um dies zu werden, schreist du viel zu stark und viel zuviel!

In Wahrheit, Duprez ist zu einem jammervoll frühen Tode verurteilt. Er wird in seiner Jugendblüte sterben und mit Prunk auf

dem Père-Lachaise beigesetzt werden. Dort über seinem Grabe wird man nachts im Mondenscheine entsetzliche, dumpfe Klagelaute vernehmen, stöhnende Ausrufungen, wie: — „Wehe, wehe dir, Auber! Wehe dir, Meyerbeer! Wehe dir, Halévy! Wehe euch, Cornets à piston! Wehe euch, ihr Posaunen!" Ein weicher, sehnsuchtsvoller Nachhall wird sich dann folgendermaßen vernehmen lassen: „Heil, Heil dir, Rossini! Heil dir, dreimal Heil dir, Bellini! Heil selbst dir, Donizetti!" und ein gebrochener Seufzer, ungefähr wie: „Marschallstab —!" wird den schauerlichen Spuck schließen.

Mich jammert's in dieser Voraussicht des gräßlichen Endes eines noch so rüstigen Mannes, wie Duprez, eines Mannes von etwas über drei Fuß Höhe und einer äußerst gesunden Brust, mit einer Kehle von ungefähr neun Tönen Umfang. Mich jammert es, und doch weiß ich ihm nicht zu helfen, da er der Abgott des Publikums der Großen Oper ist. Und wisset ihr, was es heißt, ein solcher Abgott zu sein? — Ich will es euch sagen: — Ein Abgott der Pariser Oper heißt das Opfer, auf welches eine furchtbare, nicht abzuschüttelnde Last gewälzt ist. Diese Last besteht aus einer Claque, zusammengesetzt aus einer Unzahl von Menschen, die in der Kunst des Applaudierens erfahrener sind als andere; ferner, aus einer Presse, die des Morgens wie des Abends die pathetischsten und offiziellsten Hymnen und Lobespsalmen auf den Abgott singt; — endlich aus einem Publikum, dem alles in der Welt eher einfallen würde, als daß der Abgott gestern oder heute einmal sehr schlecht gesungen habe. — Ihr seht, diese Last muß einen armen Sänger, der noch nicht zu jener philosophischen Ruhe des großen Rubini gelangt ist, notwendigerweise derart erdrücken, daß sich ihm dann und wann die muntere Kehle zuschnürt und ein gräßliches Todesröcheln auspreßt. Ich sehe schon jetzt den Ärmsten oft nur mit Entsetzen an; die Augen sind ihm bereits weit herausgetreten: er wird sie bald nicht mehr zudrücken können, um das besprochene herrliche Manöver Rubinis zu machen. Ich sehe, wie gesagt, seinen frühen Tod voraus, welcher wahrscheinlich bald das letzte Amüsement sein wird, das er den Parisern macht. Da mich der Gedanke an den Tod eines unschuldigen Wesens aber stets trüb und traurig macht, so laßt mich nicht länger bei Duprez verweilen, sondern sehen wir lieber, was sich um ihn herbewegt!

Ich meine die Sängerinnen der Oper. Zunächst unsrem Duprez erblicken wir auch eine dem nahen Tode Verfallene. Es schmerzt

mich tief, dies so gerade heraussagen zu müssen; aber möge die Dorus-Gras ihre blonde Physiognomie in noch so zierliche, hingeschmolzene Fältchen legen, wenn sie zum siebenhundertsten Male die berühmte Stelle: „Robert, mon âme!" singt, so muß ich, als in dieser Art von Diagnose Erfahrener, ihr doch notwendig das traurige Prognostikon stellen, daß es auch um sie bald getan sein werde. Jedoch wird sie lange noch ihren Tod zu kaschieren wissen; sie wird längst ihr Testament vollstreckt sehen, ehe die Pariser ihr Hinscheiden gewahr werden. Noch lange wird eine Koloratur im mezza voce durch die Ränge der Oper dahinsäuseln, noch lange wird ein aimables Schluchzen sondergleichen an den feinen Pariser Ohren vorüberstreichen, denn keine weiß wie sie sanft zu säuseln und zu schluchzen, und mit einer scharmanten Koloratur die ganze verlorene Jugendfrische zu übertünchen. Und auch sie genießt das Glück, nie getadelt zu werden, denn auch sie ist ein wohlinstallierter kleiner Abgott, dem das Privilegium des Amüsierens unbedingt zugestanden ist.

Jetzt zu einer Lebenden! Dort im gelb und blauen Gewande der Jüdin erblickt ihr in der leidenden Recha die Jugend und Frische selbst. Sie ist eben neu einrangiert und heißt Katinka Heinefetter; sie ist schön, kräftig, gefühlvoll, hat großes Talent und eine mächtige Stimme. Sie schwankt und ist noch nicht fertig: — ach, welcher Reiz in dieser Unfertigkeit! An dem Tage, wo man sie für vollkommen erklären wird, wo man an ihren Gefühlsmomenten, an ihren Ahnungsseufzern, an ihren schmackhaften Koloraturen, an ihren kecken Intonationen nicht das mindeste mehr auszusetzen haben wird, kurz — wenn auch ihr das unbedingte Privilegium des Amüsierens zugeteilt sein wird, dann — wird auch sie dem Tode nahe sein. Gott schütze sie vor dieser banalen Vollkommenheit, die jedem Talente, gleichviel, welches sein eigentlicher Stempel sei, mit Gewalt aufgedrängt wird! Schon jetzt verstimmt mich oft jenes fatale französische Zittern mit den Händen, und folglich auch mit der Stimme, an ihr wahrzunehmen; es ist dies ein Manöver, das von jeder guten Sängerin gefordert wird; auch die Heinefetter hat sich dieser Forderung gefügt, — man amüsiert sich dabei. In Wahrheit, sie zittert, und hat gleich die arme Jüdin Grund und Anlaß genug dazu, so wollte mir es doch bei der Heinefetter nicht behagen, wahrscheinlich, weil ebenso und an denselben Stellen bereits die Falcon, die Stoltz und die Nathan zitterten.

„Es erben sich Gesetz und Rechte usw.“

Im übrigen hat Halévys Werk sich wirklich vortrefflich gehalten. Wenn allen glänzenden Erscheinungen der neueren französischen Schule durch ein gar zu schnelles und angreifendes Blühen der Glanz bereits scharf abgestreift worden ist, — wenn wir selbst Meyerbeers ewigen „Robert“ nur noch im völlig verwischten und fast farblosen Gewande erscheinen sehen, so scheint das große Kostüm-, Ballett- und Dekorationskleid der „Jüdin“ immer neu bleiben zu wollen. Wer diese Oper zuvor nur hier und da in Deutschland gesehen, hat gewiß nicht begreifen können, wie sie es angefangen, die Pariser zu amüsieren? Das Rätsel löst sich von selbst, wenn man die Pariser Gardine sich heben sieht. Da, wo wir in Deutschland uns nur an den kräftigen Zügen der Komposition begeistern, hat der Pariser ganz andere Dinge zu tun. Für wie lange Zeit hat der französische Dekorationsmaler und Maschinist nicht die Aufmerksamkeit und Neugierde des Publikums der Oper zu spannen und zu beschäftigen gewußt! In Wahrheit, wer jene Dekorationen sieht, bedarf langer, anhaltender Forschungen, um die tausend Partikularitäten der szenischen Ausstattung zu ergründen. Wer ist imstande, in einem flüchtigen Überblicke die seltsamen, üppigen Kostüme zu verstehen? Wer begreift sogleich die mystische Bedeutung der Balletts? — Wirklich, dieser Anziehungsmittel bedarf es aber, um den Parisern mit der Zeit den gehaltvollen Wert einer originellen Schöpfung zu erschließen; denn ich sage euch, vor allen Dingen wollen sie amüsiert sein, schlechtweg amüsiert.

Leider wollen aber ihre Dichter und Komponisten sich beizeiten amüsieren. In Paris heißt es: einen großen Sukzeß gewinnen, und dann ein gemachter Mann von Kredit und Renten sein! In der Tat, soll man es jenen, die endlich diesen großen Sukzeß gewonnen, verargen, wenn sie nachher auch an Amüsements denken? Wißt ihr, was es heißt, diesen Sukzeß gewinnen? Es heißt, die schönsten Kräfte, die kräftigsten Jahre eines Künstlerlebens in Nöten, Sorgen, Mühen, Qualen, Hungern und Verzehren zugesetzt haben. Ihr kennt jene Leute alle erst, nachdem sie gesiegt haben; könnt ihr euch aber die Erschöpfung vorstellen, mit der sie endlich an jenen Sieg gelangten? Wahrlich, bei einiger Humanität kann man es ihnen nicht verdenken, wenn sie am Ziele auch auf Ruhe bedacht sind, und diese Ruhe heißt bei den Parisern — Amüsement. Ist dieser große Sukzeß, dessen Erstrebung ihre Jugend verzehrte und ihre Wangen

bleichte, erreicht, so nimmt allerdings alles eine andere Gestalt an: der Künstler wird Rentier, der Stoiker Epikuräer.

Man sehe Dumas und Auber an, welches Handwerk treiben sie jetzt? — Sie sind Bankiers, besuchen die Börse und langweilen sich über ihre eigenen Stücke und Opern. Der eine hält sich Maitressen, der andere Pferde. Braucht er Geld, so greift er zur wohlgeübten Schere seines Talentes und schneidet ein Stück oder eine Oper von dem allgemeinen akkreditierten Staatspapiere seines Renommee ab, ganz wie jeder andere Rentier seine lieben Coupons, schickt es in das Theater statt auf die Bank, und amüsiert sich.

Das eigentliche Glanz- und Leitgestirn in dieser Sphäre ist nun entschieden der große Scribe. Von ihm dürfte ich eigentlich unmöglich anders reden, als in begeisterten Versen, oder zum mindesten müßte ich auch an ihn eine Hymne richten, wie an den göttlichen Rubini. Diese Hymne müßte ungefähr so anfangen:

> „Dir, hoher Schreibegott, schaffender Genius sondergleichen, Selbstherrscher aller Theater von Paris, Mann der unerschöpflichen Renten, Ideal der wöchentlichen Produktionskraft, dir ertöne mein ehrfurchtscheues Lied!"

Da ich jedenfalls aber die Phrase mehrere Male von neuem aufnehmen müßte, um noch unzählige und unerläßliche Anrufungen anbringen zu können, so lasse ich, aus Furcht zu ermüden, hier meine Hymne aus. Es sei mir jedoch erlaubt, wenigstens in Prosa meine Bewunderung und staunende Verehrung für den großen Mann auszudrücken!

Ihr wißt, wer Scribe ist; seine sämtlichen Werke sind erschienen, man kann also nicht mehr zweifeln, er ist ein großer Dichter. Er ist aber noch mehr: er ist der Inbegriff aller Amüsierungskraft und hat sich die auffallendsten Verdienste um seinen Hausstand erworben, dem er mit musterhafter Emsigkeit vorsteht. Sein Hausstand ist aber die Masse der Pariser Theater. In diesem Hausstande empfängt er alle Abende Paris, und versteht einen jeden zu unterhalten, wie er es verlangt: die prunkende Dame, den erschütternden Lion führt er in den Salon — die Große Oper; dem intriguanten Diplomaten erschließt er das Bibliothekzimmer — das Théâtre français; den kleinen Musiksalon — die Opéra comique — öffnet er der anspruchsvollen Bourgeoisie; das Konversationszimmer — das Vaudeville — dem geschwätzigen Epicier, — ja leutselig geleitet er die Grisette und den Gamin dicht neben sein Arbeitskabinett — in das

Gymnase und das Ambigu comique. Ihr seht, welcher ausgedehnte Hausstand; und was das wunderbarste, überall ist er zugegen, überall unterhält er, überall amüsiert er über die Maßen!

Es ist erstaunlich! Euch schwindelt der Kopf? — Seht, wie ruhig, wie gefaßt der des großen Mannes dabei bleibt! Mit freundlicher Würde eilt er von einem zum andern, fragt ihm seine Bedürfnisse ab, wie der beste Garçon der Restaurants, serviert augenblicklich und prompt und streicht bescheiden das kleine Trinkgeld ein, das ihm in den herrlichen Tantièmen gewährt ist.

Ungeachtet dieser einnehmenden, behaglichen Ruhe in der Haltung des Mannes werdet ihr dennoch versucht sein, zu glauben, daß er nach den Anstrengungen eines solchen Gesellschaftsabends anderen Tags unendlich fatiguiert sein müsse? — Gehet hin, besuchet ihn des Morgens um zehn Uhr und ihr werdet staunen! —

Ihr erblickt ihn in einem höchst behaglichen, seidenen Schlafrocke bei einer Tasse Schokolade. Er bedarf allerdings dieser kleinen Erquickung, denn soeben stand er vom Arbeitstische auf, wo er bereits seit zwei Stunden seinen Hippogryphen durch verwegene Ritte in jenes romantische Wunderland, wie es euch aus des großen Dichters Werken entgegenlacht, heftig strapaziert hat. Glaubt ihr aber, daß er bei der Schokolade eben wirklich ausruhe? Seht euch doch um, und ihr gewahrt in allen Ecken des eleganten Zimmers, auf allen Stühlen, Sesseln und Diwans Pariser Schriftsteller und Komponisten. Mit jedem dieser Herren ist er soeben in einem wichtigen Geschäfte, welches bei andern Leuten nicht die geringste Unterbrechung vertragen würde; mit jedem von ihnen brütet er soeben den Plan zu einem Drama, einer Oper, einem Lustspiele oder einem Vaudeville aus; mit jenem erfindet er soeben eine nagelneue Intrigue, mit diesem knüpft er einen unauflöslichen Knoten, mit jenem ist er in Begriff, die künstlichste Konfusion zu entwirren; mit dem einen berechnet er eben den Effekt der haarsträubendsten Situation einer neuen Oper, mit dem anderen ist er seit einer Sekunde über eine Doppelheirat einig geworden. Dabei ist er zugleich damit beschäftigt, eine Unzahl von reizend stilisierten Billetten an diese und jene Klienten zu schreiben, diesen und jenen mündlich abzufertigen und fünfhundert Francs für einen jungen Hund zu bezahlen. Während dem allen sammelt er aber auch noch Stoffe für seine nächsten Stücke, studiert mit einem flüchtigen Lächeln die Charaktere der eben angemeldeten und abgefertigten Fremden, ordnet sie in einen

Rahmen und macht in fünfzehn Minuten ein Stück, von dem noch niemand etwas weiß.

Auch ich glaube ihm eines Tages auf diese Art zum Stoff geworden zu sein, und es soll mich sehr wundern, wenn wir nicht nächstens ein Stück sehen werden, in welchem meine traurige Verwunderung über den kostspieligen Kauf des jungen Hundes der Gegenstand einer wichtigen Situation sein wird.

Ihr seht und könnt euch ungefähr einen Begriff davon machen, was Scribe ist! Wenn er stirbt, wird mit ihm eine merkwürdige wunderbare Routine sterben, denn kein anderer wird imstande sein, da in ihr fortzufahren, wohin er gekommen war. Seine Kunst wird aufhören, wie die napoleonische Herrschaft: Tausende werden nicht verstehen, einzeln die Fäden zu ergreifen, die der Machthaber allesamt in einer Hand hielt.

In der Tat, Scribe hat es weit gebracht; er ist die unerläßliche Bedingung alles Glückes, alles Rufes, alles Reussierens, aller Ehre, aller Einnahmen — namentlich für Komponisten; wer ohne ihn eine Oper schreiben wollte, stürzte sich in sein offenbares Verderben; und ist einer ja so weit verführt worden, ein Buch von anderen Autoren zu komponieren, so sucht er wenigstens in der Regel seinen Fehler dadurch wieder gut zu machen, daß er demütig Scribe ersucht, seinen Namen noch an die Spitze derer der anderen Autoren zu stellen und dafür gütigst die Hälfte der droits d'auteur anzunehmen. Gewöhnlich tut er's.

Ohne Scribe keine Oper, kein Stück — kein wahres Amüsement. Und glaubt ihr, daß er daraus etwa keinen Vorteil zu ziehen verstehe? O, er ist der Gesegnetste von allen! Er läßt sich die Erfolge bezahlen, die andere erkämpften, und, wenn gleich jeder überzeugt ist, daß z. B. die Musik des „Robert" mehr wert sei, als der Text, so weiß doch auch jeder, daß Scribe mehr als Meyerbeer mit dieser Oper einnahm!

Doch, geraten wir nicht in düstere Partien des großen Freudengebäudes! Lüften wir nicht den Schleier von so manchem wunderbaren Geheimnisse, das die Götter so gnädig bedecken mit Wonne und Glanz! — Ein Blick in den Tuileriengarten oder in einen Konzertsaal, und jeder trübe Anflug wird sogleich verscheucht. Da stoßen wir nirgends auf Unglück oder Trübseligkeiten; nichts wie geputzte, behagliche Menschen; denn ihr wißt, Ungeputzten und Elenden ist hier wie dort der Eintritt verwehrt. Und das mit Recht, denn

Pariser Freuden und elegante Toiletten ist ganz ein und dasselbe, und wo diese Harmonie gestört wird, da muß es notwendig Kontrast, Konflikt und endlich Revolution geben. Solchen Übelständen vorzubeugen und die elegante Welt so viel und so exklusiv wie möglich zu vereinigen, sie mit Genüssen zu überschütten und somit immer mehr an die amüsante Gewohnheit des Bestehenden zu fesseln, ist daher eine Hauptmaxime der gegenwärtigen Regierung. In diesem Sinne hat Louis Philippe es für notwendig erachtet, durch eine geheime Ordonnanz ebensoviel Konzerte, Matinen und Soiren anzuordnen, als es Stunden des Tages gibt. Ehe ich durch notwendige Schlußfolgerung auf diesen geheimsten und höchsten Grund verfiel, konnte ich mir mit nichts jene enorme Erscheinung erklären; denn von der Unterhaltung abgesehen, ist dabei die Fatigue des Publikums groß.

Ihr müßt wissen, worin ein solches Pariser Konzert besteht: eines Programms bedarf es dazu nie, denn ihr hört stets dasselbe und in derselben Reihenfolge. Nur müßt ihr beobachten, daß im ganzen die Konzerte sich in drei Rangordnungen steilen und diese in dem Range der Sänger bedingt sind, welche darin mitwirken. Laßt uns von der untersten oder dritten beginnen!

Diese werden gewöhnlich von den Unglücklichen veranstaltet, die hierher kommen mit der Absicht, Paris zu erobern, sich in der Regel aber mit einem au cinquième im Faubourg St. Denis oder St. Martin begnügen. Es sind dies gemeinhin Klaviervirtuosen, junge Leute von zwölf bis vierundzwanzig Jahren, die sich mit vieler Emsigkeit das große Pariser Exerzitium einstudierten und jahrelang auf ihr Konzert lossteuerten. In diesen Konzerten singen gewöhnlich die zweiten Preise des Conservatoires, kaum des Namens wert, und Herr Boulanger, Privattenorist, kaum der Beachtung wert. Man singt: „Robert, mon âme!" und Romanzen von Demoiselle Puget; das Publikum hat Freibillette, ist bescheiden und amüsiert sich.

In der zweiten Rangordnung stehen die Konzerte, welche das Heer der Lehrer gibt. Diese Lehrer sind gemeinnützige Klaviervirtuosen von angehender Bildung; sie sind Verfasser der Fantaisies brillantes, der Mosaiques und der Airs variés, die jedesmal im Gefolge einer neuen Oper erscheinen. Sie sind gewöhnlich spirituell und geben gute Stunden. Hier hört man die Nau und die Dorus-Gras, sehr nennenswert, Dupont und Alizard, beachtenswert. Sie singen: „Robert, mon âme!" und Romanzen von

Demoiselle Puget. Das Publikum besteht aus Schülerinnen und deren Verwandten, hat bezahlt, bildet und amüsiert sich.

Den ersten Rang nehmen die Konzerte der Virtuosen von Renommee ein; ihre Ankunft in Paris ist gewöhnlich in den musikalischen Zeitungen annonciert, sie heißen „célèbres" und machen Ansprüche. Sie spielen bald auf dem Klavier, bald auf der Violine und werden in der Regel empfangen. In ihren Konzerten lassen sich hören die Dorus-Gras und die Garcia-Viardot, ausgezeichnet! Masset und Roger, vortrefflich! Man singt: „Robert, mon âme!" und Romanzen von Demoiselle Puget. Das Publikum hat Queue gemacht, zerfließt und amüsiert sich.

Wie es nun aber immer noch Dinge gibt, die über alle Rangordnung erhaben sind, so gibt es hier auch Konzerte, die selbst über denen des ersten Ranges stehen. Diese werden von den Journalen gewöhnlich „les plus beaux et les plus brillants de l'année" genannt, finden entweder zu einem edlen Zwecke statt, oder sind von einer der musikalischen Zeitschriften veranstaltet. In ihnen wird alles angehäuft, was Paris nur irgend von Anziehendem und Entzückendem besitzt, und um ihnen den Stempel des Nonplusultra aufzudrücken, singen sämtliche Italiener mit. Da taumelt man denn von Begierde zu Genuß, und im Genuß verschmachtet man vor langer Weile. Da erfährt man außer „Robert, mon âme!" noch die allerneuesten Arien aus Rossinis „Donna del lago"; ein Phänomen treibt das andere vom teppichbelegten Tritt, ein Virtuos entreißt dem andern die Geige oder das Piano; der Beifallssturm, der den letzten entließ, geht in den Empfang des nächsten über, „alle Menschen werden Brüder", bis man endlich nicht mehr singen, nicht mehr spielen hört. Dabei muß man bemerken, daß die Eleganz des Publikums bei diesen Konzerten auf dem Kulminationspunkt steht, denn wenn die Italiener singen, sind Samt und Atlas die allerordinärsten Stoffe, Patschuli und Portugal die allergemeinsten Parfüms. In den Journalen werden dergleichen Versammlungen dann im Übermaß des Entzückens „aristokratischer als aristokratisch" genannt, und russische Fürstinnen spielen in ihnen die Hauptrolle.

Ihr seht, in welcher Sphäre der Virtuos lebt; allerdings nimmt auch hier die Sängerwelt den ersten Rang ein, nichtsdestoweniger verbleibt sie doch im eigentlichen Pacht der Virtuosen. Sie glänzen als Konzertgeber an der Spitze der Affichen und die Feste selbst nennen sich nach ihnen. Gewöhnlich trägt der Pariser Virtuos

langes Haar und pflegt einen sorgsamen Bart, was unendlich wichtig ist, da beides ihm als Unterscheidungszeichen vom Sänger dient, welcher gewöhnlich in einer phantastischen Spießbürgerlichkeit erscheint.

Von der entschiedensten Wichtigkeit ist die Erscheinung und das Wirken des Virtuosen in den Salons der höheren Welt, denn er ist dort gemeiniglich der einzige Mann von Profession. Die Sänger des Salons bestehen gewöhnlich aus Dilettanten, oder richtiger, aus Dilettantinnen, deren es sehr viele gibt, da es allen leicht erscheint, im Gesang zu dilettieren. Sie singen meistens Romanzen von Demoiselle Puget; einen besonderen Hang zur Schwärmerei verraten sie jedoch dadurch, daß sie vorzüglich gern religiöse Sachen singen, als da sind: kleine Ave Marias oder à la vierge — schlechtweg — in zwei- bis dreistimmigen, am liebsten aber in einstimmigen Chören. In der Tat wird der Salon dadurch oft zum Betsaal, und dieser Drang ist gewöhnlich so tief und so wahr, daß man dabei auf alle irdischen Genüsse, als Tee und sonstige Erfrischungen, mit strenger Abstinenz verzichtet. Wer daher eben mit weltlichen Gesinnungen und Begierden einen solchen Salon betritt, sieht sich gewöhnlich zu einer trüben Entsagung genötigt; alles drängt ihn nur auf Genüsse einer höheren Sphäre hin. In der Tat macht denn aber auch ein solcher frommer Gesang einen wahrhaft verklärenden Eindruck, denn in der Regel läßt er sich vernehmen, wenn eben die Qual und Not auf dem höchsten Punkt ist; wenn die furchtbare Presse der Salongäste sich zum verderblichen Knäuel zusammengedrängt hat, wenn die Hitze auf dem Grad der lybischen Wüste angelangt ist, da ertönt dann plötzlich solch ein inbrünstiges Gebet zur Jungfrau, von unsichtbaren Dilettanten angestimmt, denn aus dem entsetzlichen Gedränge vermag, außer den Allervordersten, sie kein Sterblicher zu erblicken. Die Wirkung ist gewöhnlich unbeschreiblich, wenn jene süßen ein- oder zweistimmigen Akkorde in sanfter Zerknirschung über die Häupter der in Todesnot betenden Menschheit dahinziehen; viele entwinden sich dann in der Regel dem Knäuel und entschließen sich auf der Straße, bessere Menschen zu werden. Die zurückbleibenden, hartnäckigeren Sünder bedürfen aber noch anderer Offenbarungen und erwarten deshalb mit Obstination eine Romanze von Demoiselle Puget; ist diese vorgetragen, so geht gewöhnlich wiederum ein großer Teil von ihnen in sich und davon. Für den Rest sorgt der Virtuos!

Auch mir hat man den Rest gegeben, ich kann nicht mehr! — — Wer, wenn er nicht ein Pariser, ertrüge länger diese Last von Genuß und Amüsement! Denn, glaubt mir, ich habe euch noch viel verschwiegen; ich habe von diesem und jenem noch nicht gesprochen, was zum Pariser Vergnügen, wie Brot zu eurer Haushaltung gehört. Indes, alles hat seine Grenzen, und wer kein Landgut besitzt, um sich dort von den Genüssen eines Pariser Sommers ausruhen und wiederherstellen zu können, muß sich eines großen Teiles derselben, als da sind: Bälle, Demoiselle Rachel, Bois de Boulogne usw. notwendig enthalten. Ein einziger Ball der Zivilliste ist ja imstande, einen armen Ausländer von mittelmäßiger Genußkraft zu ruinieren; sollte ich also wohl gar noch von den Opernbällen mit ihren bedeutungsvollen Kontertänzen und Höllengaloppaden sprechen? Darüber kann nur ein Franzose berichten, denn allein ein Franzose ist imstande, da zu genießen, wo wir nur anstaunen.

Sicher wird ein jeder, der meine logischen Schlüsse mit hinreichenden Scharfsinn verfolgt hat, zugestehen, daß, worauf es hier hauptsächlich ankam, die Pariser keines Karnevals bedürfen. Wenn ich nicht vorauszusehen glaubte, daß dieser Karneval im Begriffe stehe, eine mystisch-religiöse Bedeutung zu erhalten, und ich nicht jede Annäherung an Religion für den französischen Charakter sehr zuträglich hielte, so würde ich, da ich nun einmal mit Louis Philippe sehr gut stehe und er mir öfter eine freimütige Äußerung meiner Bemerkungen erlaubt, diesem in allem Ernste den Vorschlag machen, den sterbenden Karneval auf den Straßen vollends ganz abzuschaffen.

An sonstigen Vergnügungen fehlt es, wie gesagt und gezeigt, nicht, und wer seinen Landsitz im Rücken hat, darf sie ungescheut genießen. Darum denkt an einen Landsitz, wenn ihr nach Paris kommt!

Pariser Fatalitäten für Deutsche.

(1841.)

Gehet hin und fraget die in Silber, Gold, Seide und Gasbeleuchtung glänzenden Läden des Palais royal, fraget den Garten der Tuilerien mit seinen eleganten, wohlbewahrten Spaziergängen, fraget die Champs Elysées mit ihren prachtvollen Equipagen und gepuderten Kutschern, fraget die Boulevards mit ihrem üppigen Gemisch von Betriebsamkeit und Luxus, fraget die Balkons der Theater mit ihren berauschenden Toiletten und mystischen Coiffuren, fraget die Bälle der Oper mit den hinreißenden Grisetten in samtnen Wämsern und den kostbaren Femmes entretenues in exklusiv schwarz-atlassenen Dominos, — fraget endlich, wenn es Sommerszeit ist, die Privatlandhäuser, Parke, Gärten, Eremitagen und die tausend herrlichen ländlichen Freuden, denen der Pariser sich in holder Unschuld dahingibt, — fraget alle diese Dinge, ob sie zur Langeweile da seien? — Wie werden sie protestieren und einer solchen Frage Hohn lachen! Und doch gibt es eine ganze Menschenrasse, die über all diese herrlichen Dinge in das tödlichste Ennui verfallen kann; diese Rasse sind die hier wohnenden Deutschen.

Es ist wohl wahr: im ganzen ist es das Ennuyanteste, in Paris Deutscher zu sein. Deutscher sein ist herrlich, wenn man zu Haus ist, wo man Gemüt, Jean Paul und bayrisches Bier hat, wo man sich über die Hegelsche Philosophie oder die Straußischen Walzer streiten kann, wo man im Modejournal von Pariser Todschlaggeschichten und spottwohlfeilem Gros de Naples zu lesen bekommt, wo man endlich ein gutes altes oder neues Lied über den Vater Rhein hören oder singen kann. Nichts von alledem trifft man nun in Paris an, und doch lebt eine Unzahl von Deutschen hier; wie groß muß ihr Ennui sein!

Fast glaube ich aber auch, daß der Deutsche das einzige ist, worüber sich wiederum auch die Pariser langweilen können. Die Hauptsache: man hält die Deutschen allgemein für ehrlich, man traut ihnen gern, und das ist schlimm; denn indem man ihnen traut, hält man sie für dumm, und ein Dummer nach ihrem Sinne ist den Parisern ein Greuel. Wem es aber nicht möglich ist, in jene pikanten Schwindeleien, in jene geistreichen Nichtswürdigkeiten ihres wunderbaren Intriguenwesens mit einzugehen, den müssen sie für dumm halten, und bei Gott! sie können nicht anders, denn wer hier nicht weiß zum Ziele zu kommen, oder wer gar die Schwäche begeht, vor Hunger zu sterben, der muß nach Pariser Begriffen keinen Verstand haben.

Möge man somit urteilen, welche gefährliche Tugend in Paris Ehrlichkeit sei, und wie traurig derjenige dastehen muß, dem diese Tugend wollend oder nicht wollend aufgebürdet ist. Durch die Last dieser einzigen Tugend findet sich der Deutsche ausgeschlossen von allem, was Paris glänzend und beneidenswert macht: Glück, Reichtum, Ruhm und Vergnügen sind nicht für ihn da; er darf nur die schmutzigen Straßen, die zerlumpten Bettler kennen. Höchstens ist nur der Epicier imstande, dieser Tugend Achtung zu zollen; er bringt sie in Anschlag und gibt etwas Kredit, aber nur ein wenig, nicht zuviel, weil er weiß, daß der unglückliche Besitzer dieser Tugend nie in den Stand kommen wird, eine größere Rechnung bezahlen zu können.

Dies ist der schlimme Punkt: keinem Reichen traut der Pariser die Tugend der Ehrlichkeit zu; jeder Ehrliche wird von ihnen schlechtweg für arm gehalten. Armut aber ist das größte Laster in Paris; und da man jeden Deutschen ausschließlich für arm ansieht, so gilt er in gewissen Beziehungen für dumm und schlecht, d. h. lasterhaft, zugleich.

Es ist dies ein entsetzlicher Fluch, der auf unsren Landsleuten ruht. Man kann seiner persönlichen Überzeugung nach noch so reich sein, so wird man doch ohne schreiende Beweisführung für das Gegenteil erbarmungslos als Armer behandelt. Bis heutigen Tages ist es mir noch unmöglich gewesen, die Pariser von meiner Wohlhabenheit zu überzeugen, obgleich ich doch ein jährliches Einkommen von etwa zweihundert Gulden beziehe, eine Rente, die jedenfalls hinreichend sein würde, in einer Residenz Deutschlands eine starke Anzahl von Schmarotzern um mich zu versammeln. Hier aber gilt ein so blühender Vermögenszustand noch nichts, und ich muß sogar

erleben, daß man mich allmählich nicht einmal mehr für einen Engländer halten zu müssen glaubt.

Damit hat es nämlich eine ganz eigene und vortreffliche Bewandtnis. Die Pariser sind, wie alle Welt weiß, überaus höflich; es ist ihnen unmöglich, den Leuten etwas Unangenehmes zu sagen, außer wenn es sich um ihr Geld handelt. Da nun in ihrer Überzeugung ein Deutscher und ein dummer, schlechter — nämlich ehrlicher, armer — Mensch zu einem und demselben Begriffe geworden ist, so glauben sie uns mit nicht größerer Feinheit behandeln zu können, als wenn sie uns nicht für Deutsche, sondern für Engländer zu halten vorgeben. Die Franzosen hassen zwar die Engländer; dies ist indes, wie jedermann weiß, ein politischer Haß, und geht von der Nation als Masse aus. Jeder einzelne Franzose liebt aber jeden einzelnen Engländer bis zum Sterben, er überschüttet ihn mit Achtung und Ehrenbezeugungen, denn jeder Engländer ist in seinen Augen reich, er möge sich selbst oft auch noch so arm vorkommen. Welche größere Schmeichelei kann uns also ein Franzose sagen, als: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?"

Da gewiß schon unzählige Deutsche unter diesen üblen Gewohnheiten der Franzosen gelitten haben, so kann auch ich mich nicht enthalten, zu gestehen, daß diese Sitte mir tiefen Kummer verursacht hat.

Mein Unstern wollte, daß ich in Boulogne sur mer zum ersten Male den Boden Frankreichs betrat; ich kam aus England, und zwar aus London, der Stadt der kostspieligen Erfahrungen, und atmete auf, als ich im Lande der Franken, d. h. der Zwanzigsousstücke, ankam, und das abscheuliche Pfund- und Schillingland hinter mir hatte; denn ich hatte mir vorgerechnet, daß ich in Frankreich wenigstens noch einmal so wohlfeil leben müßte, wofür ich den Beweis auf das Verhältnis der Sous zu den Pence gründete, von denen letztere nur zwölf auf den ansehnlichen Schilling gehen, während der unansehnlichste Frank doch zwanzig Sous enthält. Somit hatte ich herausgebracht, daß ich zumal mit dem Vorteil der Centimenrechnung, von denen bekanntlich hundert auf den Frank gehen, von meinem jährlichen Einkommen jedenfalls ein gutes Teil zurücklegen können würde, auf welchen Umstand ich denn — und zwar während der Überfahrt auf dem Dampfschiffe — allerhand angenehme Hoffnungen, Aussichten, besonders aber Pläne gründete. Ich hatte mir endlich sogar berechnet, daß ich nach einiger Zeit an den Ankauf

eines jener Schlösser im südlichen Frankreich, in der Nähe der Pyrenäen, würde gehen können, von denen uns Fürst Pückler so angenehme und wohlfeile Dinge erzählt hat, z. B. daß man zum standesmäßigsten Leben in einem solchen Schlosse nicht mehr als jährlich zweitausend Franks würde gebrauchen dürfen; ich glaubte, Fürst Pückler hatte selbst diese Summe, aus der fürstlichen Perspektive betrachtet, noch etwas vergrößert gesehen, und war mit mir einig, daß ich mit Hilfe meiner Centimenrechnung diese jährliche Summe jedenfalls auf ein Viertel reduzieren würde, was denn vollkommen mit meinen Einkünften übereingestimmt hätte. — — O, grausame Angewohnheiten der Franzosen, wie habt ihr die herrlichen Pläne vernichtet!

Im Hotel angelangt, frug man mich sogleich: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?" — Mich hatte die Fahrt auf dem Dampfschiffe und die berauschenden Pyrenäen-Schloßpläne so betäubt, daß ich in dem Augenblicke wirklich nicht sogleich wußte, wes Landes Kind ich sei; daß ich ein Deutscher sei, fiel mir nun schon gar nicht ein, und da ich in meiner langen Abwesenheit von meiner Heimat keine bestimmten Nachrichten erhalten hatte, ob meine Vaterstadt noch zu Sachsen oder schon zu Preußen gehöre, so hielt ich es in der Verwirrung für das kürzeste, meinem inneren Streite um meine Nationalität durch ein schnelles „oui!" ein Ende zu machen.

Unglückselige Fahrt auf dem Dampfschiffe, die in mir berauschende Pläne zum Ankauf eines Pücklerschen Pyrenäenschlosses hervorgebracht! Heillose Pläne, die mich in jene Verwirrung gesetzt, als mich der Boulogner Hotelier nach meiner Nationalität frug! Verderbliche Ungewißheit über die Landesfarbe meiner Vaterstadt, die mich zu einer unpatriotischen Lüge vermocht! Verhängnisvolle Lüge! Entsetzliches „oui!" — All meine herrlichen Pläne, mit so schreiender Sicherheit auf die Wahrhaftigkeit meines Centimensystems gegründet, habt ihr zunichte gemacht!

Auf die französische Billigkeit vertrauend, hatte ich zwei Tage im Hotel gewohnt; ein vortrefflicher Garçon hatte mich mit besonderer Aufmerksamkeit und Ehrerbietung bedient. Ich hatte nicht unrecht, wenn ich diese ausgezeichnet ehrfurchtvolle Bedienung dem Respekt zugut schrieb, den dieser Mensch für meine Qualität als Engländer empfand; ich ersah dies aus dem Benehmen, dem er sich mit einem Male überließ, als er einen meiner häufig stattfindenden Monologe belauscht hatte. Diesen Monolog hatte ich natürlich in

deutscher Sprache gehalten, und der Garçon, ein Genfer, hatte nicht angestanden, mich sogleich als Deutschen zu erkennen. Was er mir nach dieser Entdeckung an Respekt und Ehrerbietung entzog, ersetzte der gute Mensch vollkommen durch auffallende Vertraulichkeit und Gleichstellung mit mir. Er ward mein Bruder, setzte sich, wenn er den Kaffee brachte, mit an den Tisch, nahm sich den Zucker, da er bemerkte, daß ich mich dessen nicht bediente, und beschrieb mir den Laden, wo ich mir selbst Tabak kaufen könnte, als ich ihn ersuchte, mir davon zu holen. Leider war aber diese Sinnesänderung bei der Entdeckung meiner wahren Nationalität im düsteren Gemüte des Gastwirtes nicht ebenfalls vorgegangen. Er schien sich mit Pünktlichkeit nur an mein „oui!" gehalten zu haben, als er die Rechnung für mich Unseligen auszog. Aus Gefälligkeit hatte er diese Rechnung englisch geschrieben; einige unerklärlich große Ziffern darauf versetzten mich sogleich in den Glauben, daß sie nur aus Versehen zu mir gelangt und jedenfalls für einen anderen, vermutlich wirklichen Engländer bestimmt sei. Der Wirt half dagegen meinem Zweifel auf und stärkte mich im wahren Glauben. Die Sache hatte ihre Richtigkeit — das Fürst Pücklersche Pyrenäenschloß war unwiederbringlich verloren. Aber auch mein Paradies war verloren —, meine schöne Überzeugung von der Wahrhaftigkeit meines Centimensystems war gemordet. Ich bemerkte mit schmerzlicher Resignation auf dieser Rechnung dieselben, ja noch teurere Preise als die Londoner, und ihr Ansehen war noch viel entsetzlicher, da sie in Franks berechnet waren, von denen bekanntlich mehr als von Schillingen auf ein Pfund Sterling gehen, und deren Zahlen selbst bei gleicher Rechnung daher einen bei weitem erschreckenderen Anblick gewähren.

Seit dieser Zeit habe ich sorgfältig vermieden, die so oft an mich wiederholte Frage: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?" mit einem zerstreuten „oui!" zu beantworten; ich gewöhnte mich sogar, dem energischesten „non!" jedesmal noch „Allemand!" hinzuzufügen. Soviel, wie möglich war, habe ich bei diesem Verfahren gewonnen, dagegen aber alle Ansprüche auf sorgfältige Beachtung aufgeben müssen. Frage ich unter meiner wahren nationalen Qualität nach einem Logis, so weist man mir ohne weitere Erklärungen einen fünften Stock an, und es bedarf jedesmal ganz besonderer Auseinandersetzungen, um einen Concierge zu vermögen, mir ein Zimmer im vierten oder gar im dritten Stocke zu zeigen. Der Garçon des

Restaurants, den ich von meiner Deutschheit in Kenntnis gesetzt habe, rät mir stets mit schonender Vorsicht von teuren Gerichten ab und bringt mir unbestellt Sauerkraut oder dergleichen gute Dinge, von denen er annimmt, daß sie für Deutsche am geeignetsten seien.

Die Sache hat aber auch ihr Gutes. Vor allem wird der Deutsche durch diesen Ruf der Dürftigkeit vollkommen der Versuchung überhoben, gegen die angeborene Sittlichkeit zu sündigen: — es ist ihm rein unmöglich, Maitressen zu haben. Was dies in Paris heißt, weiß jeder, der es kennt. Eine Maitresse zu haben, ist unerläßlich für jeden, der, sei es in welchem Kreise es wolle, irgend etwas gelten will. Der Handwerker, wenn er von der Arbeit, der Kommis, wenn er vom Magazin, der Student, wenn er aus dem Kolleg kommt, trifft seine Maitresse so gut wie der Mann vom höchsten Stand; denn so gehört es sich, wenn es nicht so wäre, gälte weder Handwerker, noch Kommis, noch Student etwas.

Diese vortreffliche Sitte ist natürlich dem Deutschen zuwider, und glücklich hat er sich zu preisen, daß er in diesem Punkte nie der geringsten Anfechtung ausgesetzt ist. So groß auch die Anzahl der zärtlichen Geschöpfe ist, so unterkommsüchtig, so veränderlich sie auch in ihren Engagements sein mögen, so wird doch nie einer Grisette einfallen, sich einem Deutschen zum temporären Bündnisse anzubieten; noch seltener wird ein Deutscher die Gewissenlosigkeit und Tollkühnheit so weit treiben, um die Gunst einer solchen Dame zu werben, denn er müßte zu oft schamrot werden, wenn er sich im Spiegel sähe, was bei der Unmasse von Spiegeln in Paris gar nicht zu vermeiden ist. Die Maitressenwirtschaft überlassen die Deutschen ausschließlich ihren Mitausländern, den Briten; diese qualifizieren sich vortrefflich dazu, und keiner von ihnen ist einen Tag in Paris angekommen, ohne nicht mindestens mit einer Operntänzerin in ein beglückendes, wenn auch flüchtiges Bündnis zu treten.

Vermöge dieses Umstandes der Maitressenlosigkeit steht der Deutsche aber vollkommen abgesondert von der Pariser Sozietät; allen Pariser Freuden bleibt er dadurch fremd: für ihn kein Ball, keine Chaumière, kein Prado, kein Tivoli, — für ihn keine ländlichen Genüsse, keine städtischen Erholungen. Überall erscheint der Pariser gepaart, Männchen und Weibchen: als trauriger Einsiedler schleicht der Deutsche durch die munteren Reihen der übrigen, sieht schüchtern ihren gefühlvollen Tänzen zu, und weiht sich dem unfreiwilligen Gelübde der Entsagung.

In der Tat, es muß so sein! Denn in so große Ausschweifungen sich auch mitunter meine Phantasie verführen läßt, so ist es mir doch noch nie gelungen, mir einen Deutschen vorzustellen, wie er Cancan tanzt. Ich habe alle möglichen Versuche gemacht, meiner Einbildungskraft ein solches imaginäres Schauspiel vorzuführen, — ich habe die frivolsten Figuren mit den ausdrucksvollsten Physiognomien, die mir je in Deutschland vorgekommen, hingestellt, — ich habe sie mir als in zehnjähriger Gewohnheit mit den Pariser Manieren vertraut und verwachsen gedacht —, nie aber bin ich dahin gelangt, mir eine dieser erdichteten Individualitäten als in diesem graziösen Tanze mit Erfolg auftretend vorzustellen. Es ist eine Fabel, deren Lehre kein Deutscher begreift, ein Rätsel, dessen Lösung keinem Deutschen einleuchtet. Wohl entsinne ich mich, den Versuch eines meiner Landsleute, eines verwegenen Burschen, in diesem Tanze mitzuwirken, angesehen zu haben; der Unglückliche schien Menuett zu tanzen und mußte schmachvoll unterliegen.

Desto besser scheinen aber die Pariserinnen die gute Beschaffenheit der Deutschen zum wirklichen Ehemanne zu erkennen. Es gibt Stände, in denen häusliche Tugenden äußerst gesucht sind, wo man überhaupt auf legitime Ehebündnisse mehr gibt, als auf die flüchtigen Bündnisse der Laune. In diesen Ständen ist der Mann gepriesen, der da zu Hause bleibt, die Kasten auf- und zuschließt, in den Keller geht, Schwefelhölzchen anzündet, beim Sonntagsspaziergang das Kind auf den Arm nimmt, und der Frau das Kleid zuheftelt. Möglichste Treue ist an diesem Manne eine erwünschte Tugend, besonders aber ist Sanftmut, Liebe und Ehrlichkeit sehr gesucht. Letztere ist dabei indes die Haupsache, denn ausschließlich um dieser Tugend willen werden die Deutschen eigentlich geheiratet, und zwar von den Witwen der Marchands de vin, der Tabakverkäufer und der Inhaber von Estaminets.

Diese Witwen, deren es, beiläufig gesagt, sehr viele gibt, haben gewöhnlich dem verstorbenen Gemahle ein kleines Vermögen als Mitgift zugeführt; beide Teile haben diesen Fonds in der Regel sorgfältig angelegt, und es ist somit ganz natürlich, daß die Überlebende (denn selten überlebt der Mann die erste Frau, außer wenn er sie in einer verdrießlichen Laune totschlägt, was bekanntlich dann und wann passiert), daß die Überlebende, sage ich, ihre besondere Lust bezeugt, nach dem Tode des teuren Gatten das Zugeführte und Vermehrte nicht wieder zuzuführen, wohl aber womöglich noch zu

vermehren. Von nun an kämpft die Witwe für ihr ausschließliches Eigentum, für ihren Herd, ihr Heiligtum, und es fällt ihr nicht ein, wieder mit einem andern zu teilen.

Dennoch hat dies seine Schwierigkeiten; die Dame ist zwar rüstig, sie besorgt die Bücher und Korrespondenzen mit unermüdlichem Eifer, sie führt die Kasse mit einem Überblicke sondergleichen und thront bei alledem mit auffallender Majestät auf dem Sessel des Kontors. Notwendig bedarf sie jedoch eines männlichen Wesens für das Ab- und Aufsetzen der Läden, für die Kellergänge, für das Einschenken, mit einem Wort, für den Dienst des Garçons; einen Garçon selbst in Dienst zu nehmen, hat aber seine begreiflichen Nachteile, — wer traut auf die Ehrlichkeit eines Garçons? Und dann, wieviel andere Dinge bleiben noch zu tun übrig, wozu sich ein Garçon nun und nimmermehr versteht? Wer soll die Kinder warten, wer soll einkaufen gehen, wer soll Sonntag nachmittags um vier Uhr mit der Dame spazieren gehen, wer soll ihr überhaupt Annehmlichkeiten erweisen, da die Witwe bei allen Vortrefflichkeiten auch gefühlvoll ist? Alles dies tat der verstorbene Gemahl; — nur von einem Gatten ist es zu fordern; ein Mann muß also notwendig wieder genommen werden.

Vor allen Dingen ist es aber der Witwe doch nur darum zu tun, ihr Eigentum ausschließlich für sich zu behalten; wo soll sich nun ein Mann finden, der all die ungeheuren Dienste eines Ehegatten übernehmen möchte, ohne nicht auch des Vermögens teilhaftig zu werden? Ein Franzose läßt sich darauf nicht ein, und tut er es, so geschieht es nur, um die ehrenwerte Dame trotz ihrer wunderbaren Wachsamkeit zu betrügen.

Hier findet sich die Witwe also genötigt, über die Nationalvorurteile hinauszugehen; sie weiß, daß in den Adern keines Volkes bescheideneres und ehrlicheres Blut fließt, als in denen des deutschen: sie schwankt daher nicht, und entschließt sich, das Glück eines unsrer Landsleute zu machen. Sie findet in ihm alles, was sie bedarf, und hat den Vorteil, daß ihr dieser Mann blutwenig kostet und außerdem viel Spaß macht durch die tausend Calembourgs, die er, ohne deshalb besonderen Erfindungsgeist zu besitzen, in seiner zweideutigen Aussprache täglich zum besten gibt.

Dieser Ehestand ist oft der endliche Ausgang der geängsteten und bitter getäuschten Strebsamkeit so manchens Deutschen in Paris; er ist der Hafen, in den er sein vom Sturm leckes Schiff, mit pathetischer

Resignation auf weitere Entdeckungen, einfährt. Das Gelübde, welches er vor dem Maire ablegt, ist das Gelübde der Entsagung, mit dem einst fromme Seelen nach heftigen Leiden im feindlichen Leben von der Welt Abschied nahmen und sich dem heilsamen Schutze friedvoller Klostermauern übergaben. — Es ist auf diese Art in Paris eine stille Gemeinde entstanden, deren Brüder ruhig und abgeschieden von allem stürmischen Gewühle strebender Leidenschaften mit strenger Ergebenheit nach den Regeln ihres Ordens leben. Ihre Köpfe werden zwar nicht „geschoren", dafür aber öfter von ihren Gattinnen „gewaschen"; vom Gelübde der Keuschheit sind sie — gegen ihre Gemahlinnen — entbunden, dagegen sind andere Genüsse ihnen streng untersagt. Sie sind zur Erziehung der Jugend verpflichtet, zur Tränkung der Säuglinge — versteht sich, durch Milchfläschchen — zur Aufrechterhaltung der Reinlichkeit in Windelangelegenheiten, sowie zur vollständigen Abstinenz von aller Berührung der Silber- und Kupfermünzen. Ihre Nahrung besteht aus einem Pot-au-feu des Morgens, des Abends — aus besonderer Rücksicht auf ihre Nationalität — in einer Schüssel Sauerkraut, denn das Unglück will, daß sich die Franzosen einbilden, wir Deutschen ernährten uns durchaus von nichts anderem als von Sauerkraut.

Aus diesem Orden tritt keiner, außer im Todesfalle der Ehehälfte; da diese bei der Ablegung des Gelübdes in der Regel schon bei Jahren ist, so stünde üblichen Annahmen nach zu erwarten, daß die gewöhnlich jungen Opfer deutscher Ehrlichkeit die strengen Wächterinnen überleben müßten; diese Matronen sind aber im Besitz einer enormen Lebenskraft, und der Entsagende sieht die Welt nie wieder.

Wer kann ahnen, welch ausgezeichnete Individuen sich hier und da unter diesem Orden befinden mögen? Mag es nicht schon begegnet sein, daß wir ein Glas Eau-de-vie aus den Händen des verständnisvollsten Schülers der Hegelschen Philosophie erhielten? Daß uns ein Dichter von fünfaktigen Dramen in Versen für zwei Sous Schnupftabak reichte? Daß wir einen Schoppen Straßburger Bier tranken, welches der gefühlvollste Kontrapunktist aus Kirnbergers Schule eingeschenkt? — Die Einbildungskraft erlahmt an dem unerschöpflichen Reichtum von Möglichkeiten, denen wir hier begegnen. Wer kann sich die Opfer alle denken, die jene Unglücklichen brachten, um ihr Leben zu fristen? Wer kann sich vorstellen, welche Entsagungen es kostete, um in jenen Orden aufgenommen zu werden?

Ich habe die kurze Geschichte des Erhaltungskampfes eines

Deutschen in Paris verfolgt; — sie nahm, wie hier alles, einen reißenden Fortgang, und war in weniger als einem halben Jahre zu Ende. Es war dies ein junger Mann, der durch Gott weiß welchen betrübten Zufall nach Paris verschlagen worden war. Er besaß nicht gewöhnliche Kenntnisse, war Mediziner, Jurist, Schriftsteller, Dichter und Gelehrter; er verstand Goethes „Faust“ vom Prolog im Himmel bis zum Chorus mysticus, konnte Rezepte schreiben und Prozesse führen, wie irgend einer; außerdem schrieb er Noten und führte den Beweis, daß der Mensch keine Seele habe. Auf diese seine enormen Kenntnisse und Verständnisse trotzend, mußte er es natürlich für ein Leichtes halten, selbst ohne einen Sou in der Tasche, sich in Paris eine ansehnliche Karriere zu machen, zumal da er auf die Kriegsrüstungen zählte, die Frankreich im vorigen Herbst machte und die ohne Zweifel eine seiner Fähigkeiten in Anspruch nehmen mußten. Er war voll Glaubens, als er mich das erstemal besuchte, obgleich er bekannte, daß Guizots friedfertige Politik ihm einen Streich spielte.

Acht Tage nach diesem Besuche erhielt ich einen Brief aus dem Hospital des Hotel Dieu: — mein kenntnisvoller Landsmann war krank geworden, und hatte die wohltätige Gastfreundschaft der Pariser in Anspruch genommen. Ich traf ihn in dieser überaus vortrefflichen Anstalt damit beschäftigt, sich mit Hilfe einer Grammaire einige Kenntnisse der französischen Sprache zu verschaffen; im übrigen war ihm der Mut etwas gesunken, — nichtsdestoweniger hatte er tausend Pläne im Kopfe, die für jetzt jedoch bloß zum Ziele hatten, ihn gegen provisorischen Hunger zu schützen. Er sprach mir unter anderem von Korrekturen für eine Buchdruckerei, von Bilderkolorieren, vom Überziehen der Schwefelholzschächtelchen, vor allem aber mit großer Vorliebe vom Chorsingen in der Großen Oper, denn mein erfahrungsreicher Landsmann verstand auch zu singen. Ich versprach ihm, das Meinige für die Realisierung seiner Pläne zu tun, und versorgte ihn mit Schnupftabak.

Bald darauf erhielt ich abermals einen Brief, diesmal aber aus dem Hospital der Pitié; ich besuchte ihn auch dort und hatte Gelegenheit, mich zu überzeugen, daß dieses Krankenhaus bei weitem dürftiger und unreinlicher ausgestattet sei, als das Hotel Dieu. Mir ward nicht klar, warum mein einsichtsvoller Landsmann diesen Spitalwechsel ausgeführt hatte, beruhigte mich aber, da ich ihn in ziemlich guter Gesundheit antraf. Ich erfuhr, daß aus dem Opern-

singen, dem Schwefelholzkästchen überziehen, dem Kolorieren und den Korrekturen vorläufig nichts geworden war; dagegen arbeitete er aber einen Beweis dafür aus, daß die Seele aus Kohlenstoffsäure und Galvanismus bestehe, und hoffte nächstens auf Erlösung aus dem Übel.

So kam der 15. Dezember heran, der Tag der Einbringung der Asche Napoleons. Alle Welt weiß, daß Gott an diesem Tage die Pariser mit einer unerhörten Kälte beschenkte; ich hatte vier Stunden auf der Estrade des Invalidenplatzes gefroren und beneidete meinen wohlgeborgenen Landsmann, den ich unter einer der wärmenden Decken der Pitié glaubte. Der Unglückliche hatte sich aber nicht enthalten können, seinem historischen Forschungsdrange — denn er war auch Geschichtsschreiber — nachzugeben, um die Tatsache der Pariser Bestattung der kaiserlichen Überreste in persönlichen Augenschein zu nehmen. So wohl er daran tat, da er sonst leicht hätte verführt werden können, das Faktum dieser Bestattung ebensogut zu leugnen, wie die Existenz der Seele, — so war doch die Kleidung des Ärmsten durchaus nicht für die Kälte dieses merkwürdigen Tages berechnet; sie war jedenfalls in einem der fröhlich durchlebten Sommer des Lebens ihres Eigentümers angefertigt worden und weigerte sich hartnäckig, den ziemlich ansehnlichen Gliedmaßen meines sonst so wohl bedachten Landsmannes hinreichendes Obdach zu gewähren. Er bot einen jammervollen Anblick dar, der mir durch Herz und Seele ging. Es mußte also für die dringendsten Bedürfnisse Rat geschafft werden; — es gelang mir, eine seiner geringsten Fähigkeiten in Anwendung zu bringen: der Philosoph, Jurist, Mediziner und Historiker — mußte Noten schreiben.

Bald aber war dieser Nahrungserwerbszweig erschöpft, denn leider kannte ich nicht übermäßig viel Leute, die Noten zu schreiben hatten; es mußte an andere Dinge gegangen werden. Nachdem ich einmal meinen Seelenleugner einige Tage nicht gesehen, trat er endlich unerwartet in mein Zimmer und berichtete, daß er die gegründetste Aussicht auf eine Art von Buchhalterstelle in einer Fabrik zu Beauvais habe; ein einträgliches Einkommen würde ihm dazu verhelfen, in kurzer Zeit ein kleines Kapital erspart zu haben, was ihn in den Stand setzen werde, einige Zeit unangefochten seinem Hauptvorhaben leben zu können, nämlich den Franzosen Goethes „Faust“ zu erklären, wozu er sich die nötige Einsicht in die französische Sprache im Umgange mit den Arbeitern jener Fabrik leicht zu verschaffen Gelegenheit haben werde.

Ich gratulierte ihm und wünschte ihm Glück auf die Reise, als er in kurzer Zeit zu mir kam, um Abschied zu nehmen. Da ich ihn aber frug, ob er bald einmal wieder nach Paris kommen würde, erklärte er mir, daß dies große Schwierigkeiten haben würde, da er vorläufig nach Australien zu gehen gedenke. Aus Beauvais war zwar nichts geworden, in seiner Eigenschaft als Mediziner aber war ihm, wie er glaubte, die Stelle eines Schiffarztes auf einem von London nach Australien gehenden Kolonistenschiffe angeboten worden, und heute noch erwartete er das Reisegeld von London. Ich nahm diesmal sehr gerührten Abschied, denn eine Reise nach Australien ist kein Spaß. Bald aber mußte ich erfahren, daß ich mich bei dieser Gelegenheit umsonst erschüttert hatte, denn das Reisegeld war nicht eingetroffen.

Mein unglücklicher Landsmann wußte nun nicht mehr, was anfangen? Er hatte nichts mehr zu leben, und ich konnte nicht begreifen, wovon er sich ernährte. Ich hatte beobachtet, daß es erstaunlicher Quantitäten von Speisen bedurfte, um den Anforderungen seiner außerordentlich kräftigen Konstitution zu genügen; dieser Umstand hatte schon dazu beigetragen, sein sonst so klares und gerechtes Urteil zu trüben, als er von der Diät der Pariser Hospitäler behauptete, sie sei für den Ruin der Kranken berechnet, da der Schwache nicht Nahrung genug erhalte, um wieder zu Kräften zu gelangen, der Starke aber zumal notwendig dadurch schwach werden müßte.

Durch Erkundigungen erfuhr ich endlich, daß sich ein paar wohlhabende Damen aus dem Stande der Putzmacherinnen gefunden hatten, die, anfänglich von dem Interesse für seine nicht unangenehme Körperbeschaffenheit angezogen, ihm eine gewisse Teilnahme gewidmet hatten, die sich für das Teil der einen in Lieferung von Speisen und Getränken, für das der andern in Darleihung von Zwanzigsousstücken aussprach. Nicht genau weiß ich, ob die Veränderlichkeit der barmherzigen Damen, oder das Gefühl der Entwürdigung meines sonst so wohl gesitteten Landsmannes daran schuld war, daß auch dieses Verhältnis ein baldiges Ende erreichte; soviel bleibt gewiß, daß ich ihn eines Tages von Kämpfen ganz anderer Art in Beschlag genommen antraf. Er entdeckte mir, daß die Witwe des Besitzers eines Estaminets in einer Seitenstraße der Rue St. Antoine ein vertrauensvolles Auge auf seine Tauglichkeit zum guten Ehemanne geworfen habe. Er war, wie er mir erklärte, durch die Not

getrieben, mit dieser Dame bereits in Unterhandlungen über die Bedingungen getreten, die einem von ihr gewünschten Ehebündnisse zwischen beiden Teilen zugrunde liegen sollten. Sie hatte ihm standesgemäße Nahrung und Wohnung, sowie sonstige Titel und Rechte eines Ehegatten, ausgenommen Vermögensansprüche, zugesagt; dafür aber sollte es ihm zur Pflicht gemacht sein, sich ausschließlich nur den Details der Wirtschaft zu widmen, und dies war der harte Punkt, dem mein hochstrebender Landsmann nun und nimmermehr seine Zustimmung geben wollte. Er hatte ihr zugestanden, vom Mittag bis in die Nacht sich nur die Obliegenheiten des Gemahls einer Estaminetbesitzerin angelegen sein zu lassen, dagegen aber unbedingte Freiheit für die Morgenstunden verlangt, um an der Erklärung des „Faust“ und an dem Beweis für die Nichtexistenz der Seele arbeiten zu können. Darauf hatte aber die Dame wiederholt erklärt, daß die Morgenstunden die einträglichsten für das Estaminet seien, daß er somit jedenfalls den Pot-au-feu servieren, und „Faust“ und Seele unbewiesen lassen müsse. — Der Kampf zwischen dem Gefühle der Notdurft und dem Bewußtsein einer höheren irdischen Bestimmung war hart — aber edel; die Brust meines seelenleugnerischen Landsmannes erhob sich, und mit einem schwermütigen Seufzer nahm er sich vor, dem ehelichen Obdach an der Ecke der Rue St. Antoine zu entsagen.

Zur Entschädigung bot sich ihm eine bald schöne Aussicht dar, eine Art von Aufseher in einer Narrenanstalt zu werden; dies war ihm außer um des Unterkommens willen auch seiner auszuarbeitenden Beweisführungen wegen sehr wichtig und erwünscht. Gott weiß aber, was die Narren gegen ihn einzuwenden haben mochten, — auch hier mußte er endlich zurückstehen. Er warf abermals einen Blick auf die Estaminet-Witwe, entschloß sich aber, lieber Bonbonsdevisen zu kolorieren oder eine deutsche Zeitschrift herauszugeben. Das eine wie das andere fand indes seine Schwierigkeiten, und von neuem begann der Ehekampf in seiner geplagten und doch von ihm selbst geleugneten Seele. Definitiv endigte er aber diesen Streit, als sich ihm die günstigste Aussicht eröffnete, die Stelle des Hauslehrers der Kinder eines famösen und gelehrten Engländers zu erhalten. Dieser Engländer hatte neben seinem Reichtume und seinen Kindern die Eigenschaft, Geschichtsforscher zu sein; mein kenntnisreicher Landsmann war aber, wie wir wissen, auch Geschichtsforscher, somit konnte sich ihm nichts Geeigneteres darbieten, als

diese Stelle. Wirklich schien ihm das Glück günstig zu sein; der Brite erkannte den Wert der enormen Qualitäten des Kandidaten, — und die Sache war abgemacht.

Ich sah meinen beneidenswürdigen Landsmann einige Zeit nicht wieder. Da ich wußte, der Engländer hatte vor, auf Reisen zu gehen, so war nichts natürlicher, als anzunehmen, daß sein Hauslehrer ihn begleitete. Eines Tages besuchte ich den Jardin des plantes und betrachtete die jungen Bären, die erst seit kurzem das Licht der Welt erblickt hatten, als ich das unausstehliche Geblöke eines ungefähr vierjährigen Jungen neben mir höre: — ich blicke mich um, — wer malt mein Erstaunen, als ich den ungezogenen Jungen auf den Armen meines ehrbar gekleideten „Faust"-Erklärers sitzen sehe, neben ihm eine ehrwürdige Dame mit einem großen Strickbeutel und einem kleinen Mädchen! Nach kurzem Schreck grüßte mich mein Freund mit einem verlegenen Lächeln und lud mich ein, ihn im Estaminet seiner Gattin auf der Ecke der Rue St. Antoine zu besuchen. — — — Armes Frankreich, wer soll dir nun Goethes „Faust" erklären? Irrige Menschheit, wer wird dir den Beweis für die Nichtexistenz deiner Seele führen? Derjenige, der beides mit so auffallender Klarheit in Prosa und in Versen vermöchte, serviert zeit seines Lebens den Pot-au-feu und schenkt Straßburger Bier! — —

Diese Geschichte enthält gewiß Lebensstoff für wenigstens zehn deutsche Residenzjahre; hier passierte sie, wie ich bereits sagte, in weniger als sechs Pariser Monaten. Sie hätte sich jedenfalls in noch kürzerer Zeit abgesponnen, wenn mein erfahrungsreicher Freund mehr gewaltsamen Ungestüm an die Lösung seiner Aufgabe gewendet hätte, wenn er sich irgend der List und verbotener Mittel hätte bedienen wollen, oder mit einem Worte, wenn es ihm eingefallen wäre, auf das Pariser Intriguen- und Schwindelsystem einzugehen. Es ist unglaublich, wie wertlos in Paris die erfindungsvollsten Kniffe sind, durch welche sich sonst ein Deutscher oft jahrelang in seiner Heimat zu Kredit und Ansehen verhilft; hier werden sie zu reinen Kinderspäßen gegen die ungeheuere Vollendung des Pariser Industrieritterwesens. Ich entsinne mich mit Bedauern, einen andern Landsmann gekannt zu haben, der wahrscheinlich weniger, weil er es für gut, sondern, weil er es für notwendig hielt, den unglücklichen Versuch wagte, sich durch biedere Schwindeleien und friedfertige Umgehungen der Pariser Gesetze weiter zu verhelfen. Er hat, glaube ich, die Erfahrung gemacht, daß die gesetzlosen Pariser

gegen alles ein Gesetz haben, zumal gegen deutsche Geniestreiche. Dieser Landsmann lebte erstaunlich kurze Zeit in Paris.

In der Tat, die Erfindungsgabe scheint durchaus die fruchtloseste Eigenschaft armer deutscher Teufel für ihr Fortkommen in Paris zu sein; bei weitem geeigneter dafür ist die Gabe der Musik. Die Deutschen haben sich durch dieselbe in solchen Kredit gesetzt, daß sich kein Franzose einen Deutschen denken kann, der nicht Musik verstehe. Wenn in einer Gesellschaft zufällig Verlegenheit um einen Klavierspieler zur Begleitung einer Romanze von Demoiselle Puget entsteht, und man erfährt, daß sich ein Deutscher zugegen befindet, so glaubt man sich sogleich aller Not überhoben; denn wozu wäre dieser Deutsche von seinem Vater erzeugt und von seiner Mutter geboren, als um Klavier zu spielen? Fügt es sich, daß ein Deutscher beim Studium der Hegelschen Philosophie doch einmal vergessen hätte, sein musikalisches Talent zu entdecken und auszubilden, so daß er die Bitte einer Pariserin um Begleitung einer Pugetschen Romanze abschlagen müßte, so hat die Dame gewiß nichts Eiligeres zu tun, als das Kreuz zu schlagen, denn sie hält den Deutschen für ein Gespenst, für ein Phantom, ein Unding. Versteht aber der Deutsche Musik und spielt er Klavier, so hat er Aussichten und Ansprüche auf eine überaus glänzende Karriere; denn er kann Virtuos, Lehrer und Gott weiß was alles noch werden, nur nicht Minister, wie es bei uns Spontini ward. Er kann aber, was bei weitem mehr ist, Ehemann der Tochter eines Bankiers werden, denn selbst in höheren Ständen spricht sich eine gewisse Neigung zu deutschen Heiraten aus, zumal wenn die Heirat Resultat von Kunstbegeisterung ist, die niemand geschickter hervorzurufen versteht, als der Deutsche, wenn er am Klavier sitzt. Hier aber endet die Laufbahn des Musikers; mehr als Schwiegersohn eines Bankiers kann er schlechterdings nicht werden, wenigstens nicht durch das, was er ist und leistet: — gelangt er von hier aus zu höheren Glücksstufen, z. B. wird er gesetzgebender Komponist der Großen Oper, wie Meyerbeer, so hat er dies nur als Bankier bewirkt, denn ein Bankier kann alles in Paris, selbst Opern komponieren und aufführen lassen.

Somit ist für alle Fälle anzunehmen, daß der Bankierstand auch die vollendetste Qualität eines Deutschen in Paris ist. Die deutschen Bankiers, deren es hier eine ziemliche Anzahl gibt, gelten aber nicht mehr als Deutsche; sie sind über alle Nationalität, somit über alle Nationalvorurteile erhaben; sie gehören dem Universum

und der Pariser Börse an. Seien diese Bankiers daher auch noch so wohl versehen mit unendlichen Staatspapieren und Renten, so bleibt deswegen das Vorurteil der Franzosen, die Deutschen durchweg für arm zu halten, immer dasselbe; denn in einem dieser Bankiers die deutsche Nationalität anzuerkennen, fällt keinem ein; zum wenigsten beobachten die Pariser den Unterschied, daß sie, wenn von einem deutschen Bankier die Rede ist, sagen: „ce monsieur est banquiers, je crois Allemand", von einem deutschen Schriftsteller jedoch: „il est Allemand, je crois homme de lettres". Rothschild ist in ihren Augen mehr Universaljude, als Deutscher; selbst seinen deutschen Namen spricht man sehr selten aus, gewöhnlich nennt man ihn: „Nr. 15, Rue Lafitte".

Die deutsche Nationalität von sich abzustreifen, ist aber auch die erste Sorge der Bankiers selbst, sobald sie ihre Geschäfte nur einigermaßen in Gang gebracht haben; sie bemühen sich, französischer als französisch zu sein, und wahrlich, sie sind die einzigen, denen es gelingt, die französische Sitte bis zur Täuschung nachzuahmen. Im Pariser Egoismus reüssieren sie zumal vortrefflich, weniger im feinen französischen Benehmen; es soll deutsche Bankiers geben, die Anflüge von Grobheit haben, als wären sie deutsche Polizeibeamte. Gewöhnlich geraten sie in peinliche Verlegenheit, wenn sie in ihrer Muttersprache angeredet werden; eine keusche Scham macht dann ihre Augen glänzen und rötet anmutig ihre gelben Wangen, denn jeder deutsche Bankier, werde er noch so dick, behält im gewöhnlichen Leben und wenn er französisch spricht, ein mattes Auge und bleiche Wangen. Sie sind dafür aber bei den Parisern sehr beliebt, und — machen gute Geschäfte.

Die vortrefflichsten, echtesten Deutschen sind die Armen; sie lernen in Paris ihre Muttersprache von neuem schätzen, und vergessen darüber, französisch zu lernen. Ihr oft schwach gewordener patriotischer Sinn wird hier von neuem gestärkt, und so sehr sie gewöhnlich die Rückkehr in die Heimat scheuen, vergehen sie doch vor Heimweh. Ein vollständiges Jahr bedürfen sie, um sich in Paris einzugewöhnen, bis dahin stoßen sie sich an jedem Gamin, an jedem B i l d e r l a d e n; den Gamin scheuen sie bald, den Bilderladen lernen sie aber lieben und verehren. Ganze Stunden des Tages bringen sie oft vor ihm zu, denn hier machen sie ihr Studium von Paris und lernen zuerst das Wesen seiner Einwohner ergründen. An diesen Läden erfahren sie alle Situationen des Pariser öffentlichen und Familienlebens, denn

fast jeden Tag erblicken sie dort neue Bilder und charakteristische Zeichnungen, die ihnen das Geheimnis der politischen und soziellen Bedeutung der Hauptstadt erschließen. Wenn sich zwei Deutsche begegnen, so ist es ganz natürlich, daß sie sich erzählen, was sie eben erlebt haben; ihre Erlebnisse reduzieren sich oft aber nur auf das, was sie vor jenen Bilderläden erfuhren. Sie erzählen, daß sie beobachtet hätten, wie zwei Kinder vor ein Gemälde, Adam und Eva darstellend, hingetreten wären, von denen das eine fragte, welches auf diesem Bilde der Mann und welches die Frau sei? worauf das andere entgegnete: „Das kann man nicht wissen, da sie keine Kleider anhaben." — Sie erzählen sich ferner, daß sie einen Epicier vom Nationalgardendienst zurückkehren gesehen haben, der seine Frau antraf, wie sie eben ihren Liebhaber verbergen wollte; der Epicier habe den Säbel gezogen, um den Nebenbuhler niederzuhauen, — die Gattin habe sich ihm aber entgegengeworfen mit dem Ausrufe: „Unglücklicher, willst du den Vater deiner Kinder töten?" — Dergleichen Erfahrungen sind täglich vor jenen Bilderläden zu machen; der Deutsche beutet sie aus und ist versichert, sie erlebt zu haben. —

Diese armen Deutschen haben gewöhnlich viel Phantasie und Talent, vor allem sind sie treue Freunde; ich für mein Teil habe erst hier erfahren, was Freundschaft ist. Auch sie bilden in Paris eine stille Gemeinde und beobachten die Gelübde der Entsagung; sie sind keusch und befolgen mit umständlicher Gewissenhaftigkeit die Gesetze. Oft jedoch schmieden sie Pläne zur Eroberung von Paris, und kühne Wünsche und Begierden steigen nicht selten in ihrem Herzen auf. Wer sollte aber auch gleichgültig bleiben, wenn er vier Franks an der Kasse der Oper bezahlt hat und dafür das Recht erhält, auf einer der rotsamtnen Lehnbänke des Parterres Platz zu nehmen? Vor sich sieht er die schlanksten und elegantesten Tänzerinnen von der Welt, wie sie ihren Liebhabern in der Loge des Jockeyklubs sehnsuchtsvoll die Füße entgegenstrecken; neben sich in der Höhe gewahrt er die graziösesten Damen mit blendenden Nacken und in entzückenden Toiletten, die bis zu seiner nur an Gasgestank gewöhnten Nase die berauschendsten Wohldüfte ausströmen lassen; hinter sich erblickt er eine mystisch erleuchtete Loge, über der er die Ehrfurcht gebietenden Buchstaben L. P. (Louis Philipp) erkennt, welche mitunter irrigerweise für die Chiffren des Direktors der Oper Leon Pillet, angesehen werden. Dies ganze bildet ein Ensemble, welches wirklich den Gelübden der armen deutschen Brüdergemeinde

in Paris oft gefährlich wird; keinem wird es zwar einfallen, sie zu brechen, — wer von ihnen besäße dazu die Kraft und das Vermögen! — frevelhafte Wünsche sind aber oft nicht zu unterdrücken. —

Solche Wünsche führen gewöhnlich zu dem heftigsten Ennui; die Künste Liszts und Chopins, die Töne Duprez' und der Dorus-Gras, ja selbst Rubinis unvergängliche Triller sind dann oft nicht imstande, eine Langeweile zu zerstreuen, die zu vermehren ihnen aber weit öfter glückt.

Glücklich daher, wenn das Frühjahr erschien, und man durch diese Erscheinung Grund bekommt, das heillose Paris mit seinen unerhörten Verführungen und ennuyanten Betäubungen zu fliehen. Denn in Paris ist dann für Deutsche nichts mehr zu tun, als höchstens die Giraffe anzusehen oder auf eine Revolution zu warten. Es gibt zwar noch tausend andere Dinge, die selbst zur Sommerzeit noch die Pariser beschäftigen; der Deutsche aber, wenn er unter harten Entsagungen den Winter verlebte, sehnt sich nach den stillen Freuden des Landes.

Wo aber Land finden um Paris! — Diese Stadt hat wenigstens vierzig deutsche Meilen im Umfange; — überall Bankierwohnungen und Häuser voll Minister und Rentiers.

Mit wahrer Wollust entdeckte ich daher zwei Lieues von Paris ein einzeln stehendes Haus von verfallener Bauart; wie atmete ich auf, denn ohne Nachbarschaft zu sein, ist ein Glück, welches man erst in Paris schätzen lernt! Als ich mich in diesem Gebäude einmietete, entzückte mich zumal der Umstand, daß ich an der unendlichen Masse von Gemälden in der Wohnung seines Besitzers erkannte, mein Wirt sei ein Maler. So abscheulich auch diese Gemälde waren, so gaben sie mir doch eine wohltuende Beruhigung über das geräuschlose Metier ihres Schöpfers, — denn Bilder, solange man sie wenigstens nicht sieht, haben nichts Störendes.

Mich amüsierte die originelle Gestalt meines Hauseigentümers, eines Mannes von ungefähr achtzig Jahren mit der Rüstigkeit eines Vierzigjährigen. Er erzählte mir, daß er eine große Zeit seines Lebens am Hofe von Versailles verlebt habe, daß er daher Legitimist sei, vor allem, weil ihn die Julirevolution einer Pension von 1000 Franks beraubt habe. Ich bestärkte ihn in seinem Glauben und erklärte ihm die Gründe, die mich bewegten, den Legitimismus für eine treffliche Sache zu halten. Dies gefiel ihm sehr; desto mehr beklagte er aber meine Indifferenz in legitimistischen Angelegen-

heiten, als ich durch meine Zerstreutheit ihn einmal empfindlich verletzte„ — er erzählte mir nämlich, daß er sich noch deutlich des Leichenbegängnisses der Gemahlin Ludwigs XV. erinnerte, worauf ich in der Verwirrung frug, ob er von der Pompadour oder der Dubarry spreche?

Nichtsdestoweniger blieben wir jedoch den ersten Tag gute Freunde; nur betrübte mich eine Entdeckung, die ich machte, als ich aus meinem Fenster in den Garten hinter dem Hause hinabblickte: mitten darin stand nämlich ganz offen eine Badewanne, die mein Legitimist des Morgens mit Wasser füllte, von der Sonne wärmen ließ und vor dem Diner in höchst illegitimer Entkleidung bestieg.

Störender aber als diese traurige Entdeckung war, was der ehrwürdige Günstling der Dubarry mir des Abends zu hören gab. Ich hatte nicht alle seine Zimmer gesehen, und somit war mir die ansehnliche Sammlung von musikalischen Instrumenten entgangen, die er in einem derselben verwahrte. Der Unglückliche hatte sich neben der Malerei und dem Legitimismus auch auf die Erfindung von Tonwerkzeugen gelegt, von denen er alle Abende und alle Morgen eins nach dem andern durchprobierte. Man denke sich, wie ich unter dieser grausamen Angewohnheit meines Hauseigentümers leide, wenn ich versichere, daß noch bis heutigen Tag all meine Versuche fruchtlos waren, seinen entsetzlichen Erfindungsdrang auf andere, stillere Gegenstände abzuleiten.

Es ist nicht möglich, sich in die Einsamkeit fern von den Äußerungen der Pariser Kultur zurückzuziehen, ohne eine bedeutende Reise zu machen! Glücklich der Bankier, der solche Reisen machen kann! Glücklich der geborene Pariser, der dieser Erholungen nicht bedarf! Wehe aber dem in Paris wohnenden Deutschen, der nicht Bankier ist! Er wird von diesem Meer von ungenießbarem Genuß unrettbar verschlungen, wenn es ihm nicht gelingt, Bankier zu werden.

Möge euch, ihr dreißigtausend Nationaldeutschen in Paris, die Erlösung beschieden sein!

Pariser Berichte
für die Dresdener Abendzeitung.
(1841.)

I.

Paris, den 23. Februar 1841.

Verehrtester Herr!

Sie wünschten von mir Mitteilungen aus Paris: von mir, einem armen deutschen Musiker, aus der Stadt voll Endlosigkeit, Glanz und Schmutz. Eine Zeitlang war ich verwirrt, und wußte nicht sogleich, auf welches Terrain ich mich werfen sollte, um Ihrem Wunsche am glänzendsten zu genügen. Ich schwankte, ob ich mich in das Quartier der Tuilerien versetzen und Sie von da aus über einige brillante Staatsaktionen unterhalten sollte, oder ob ich mich in das Heiligtum des Instituts träumen und aus ihm Ihnen einige glücklich erschnappte Floskeln über schöne und nützliche Künste mitteilen sollte? Offen gestanden, mit all diesen Herrlichkeiten hätte ich Sie notwendig aber belügen müssen; denn ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß die nach Paris gewanderten Deutschen, außer in einzelnen höchst seltenen und höchst besonderen Fällen, nie so weit gelangen, um aus eigener Anschauung und mit vollster Überzeugung über jene intim höheren Kreise der Pariser Notabilitäten-Sozietät ein gültiges Urteil sprechen zu können. Ich will nicht sagen, daß es einem Deutschen an Gewandtheit fehlen sollte, sich in jenen Kreisen zur hinreichenden Notdurft bewegen zu können; allein, diese bilden eine dem deutschen Leben so völlig fremde Welt, daß schon der erste Eintritt in dieselben uns befangen macht und gewöhnlich die Lust und den Mut raubt, tief einzudringen. Wie einnehmend und liebenswürdig die Außenseite dieser Franzosen ist, so kann man doch annehmen, daß sie mit ihrem eigentlichen Innern,

zumal gegen Ausländer, zurückhaltender sind, als selbst die von innen und außen schroffen Engländer. Wir sind somit gewöhnlich auf das reduziert, was man gemeinhin Öffentlichkeit nennt. Diese besteht im Besuch der Kammern, der Kaffeehäuser und ihren Journalen und endlich — ach! wie ich aufatme! — der Theater. — Von den Kammern, Cafés und ihren Journalen lasse ich aber füglich und klüglich die politischen Zeitungen sprechen; zu euch aber wende ich mich, ihr zahlreichen Theater, und würde mich gern auch zu euch, ihr Konzertsäle, wenden, wenn es eurer im eigentlichen Sinne in Paris gäbe!

Wie gut ist es doch, daß die Musik in der Welt und namentlich auch in Paris ist! Was würden wir unzähligen Deutschen, die wir nun einmal nicht Schneider und Uhrmacher, sondern Musiker geworden sind, ohne sie in Paris angeben? Sie ist ein herrliches Band, welches uns an diese so höchst fremde Welt zu fesseln imstande ist, und welches zumal vermag, uns einigen Geschmack für die Pariser Öffentlichkeit beizubringen. — Noch einmal, gesegnet sei die Musik, und gesegnet der glückliche Umstand, der die Pariser Welt vermochte, sie einstimmig zu ihren Amüsements zu adoptieren! Hier liegt das Mittel, Paris uns Deutschen vollkommen verständlich zu machen, und vermöge ihrer können wir auch wetten, daß wir Paris begreifen von den Flageolettönen Duprez' bis zu dem wahrhaften Flageolett der Bälle der Rue St. Honoré. Was darüber hinausliegt, oder was sich durch andere Organe ausspricht, das lasset links, ihr braven Landsleute! Denn es wird euch immer so dunkel und rätselhaft bleiben, wie die düsteren, unbegreiflichen Rechnungen des Mont de Piété.

Deswegen habe ich mir vorgenommen, in den nächsten freien Tagen eine Geschichte der Pariser Musik zu schreiben, mit allerhand Einwebungen vom Ausbau des Hôtel de ville, von der Fortifikation und anderen Dingen der Art, die nächstens alle in das Fach der Musik schlagen werden, weil ich voraussehe, daß man nächstens dergleichen Entreprisen alle mit Musik begleiten lassen wird, ungefähr auf die Art, wie die Translation der Überreste der Juli-Gefallenen, oder die Einbringung der cendres de Napoléon, welche (beiläufig gesagt) seit dem Tage, wo man erfuhr, daß der Held noch ziemlich unversehrt gefunden worden sei, mit der strengsten Genauigkeit nur noch le corps de l'empereur genannt wurden, weshalb denn auch plötzlich die hübsche Dantansche Charge verschwand, welche

auch Herrn Thiers mit einem Büchschen, die Asche Napoleons enthaltend, unter dem Arme darstellte. — So viel ist richtig, daß das Projekt bereits eingereicht ist, ein mächtiges Orchester in der Deputiertenkammer anzubringen, welches teils durch rezitativisches Akkompagnement Vorträge, wie die des Marschalls Soult, heben, teils dazu bestimmt sein soll, in den Unterbrechungen den Lärmen der Deputierten zu idealisieren, d. h. delikat und anmutig zu machen. Ohne Delikatesse geht es nun einmal in Paris nicht ab, und die Musik im Pariser Sinne ist das vortrefflichste Mittel, das geeignetste Gewürz für anmutige Saucen, mit denen endlich alles, Trauer und Unglück, verschlungen wird. — Jedenfalls wird mir diese Geschichte der Pariser Musik und ihre Bedeutung für moderne Zustände viel Zeit wegnehmen, und da ich noch nicht klar darüber bin, ob ich sie in Versen oder in Prosa schreiben soll, so will ich vorläufig nur daran denken, Ihnen dies und jenes aus der Oberfläche der Erscheinungen unsrer Kunstwelt mitzuteilen.

Zunächst eine Todesnachricht! Die Pariser Große Oper wird nächstens sterben. Sie erwartet ihr Heil vom deutschen Messias — von Meyerbeer; zögert dieser noch lange mit der Rettung, so wird der Todeskampf sehr bald eintreten. Das Unglück ist dieses: Auber ist vor der Zeit alt geworden, und Halévy hat sich seit drei Jahren keine Mühe gegeben; Meyerbeer aber, der das hiesige Ruhmspiel nur in großen und bedächtigen Zügen mitspielt, hat seine Gründe, sein neuestes Werk, auf das alle Hoffnung beruht, noch nicht erscheinen zu lassen. So laboriert die Oper und ist seit lange gezwungen, ihr Heil in Mittelmäßigkeiten zu suchen; das Publikum aber hat die Caprice, durchaus nur Ausgezeichnetem Beifall spenden zu wollen, und ich muß gestehen, daß ich in diesem Punkte volle Achtung für dasselbe gewonnen habe. Brillante Renommeen und glänzende Namen sind wohl imstande, den Direktoren und Entrepreneurs einzig zu imponieren; das Publikum läßt sich aber nicht dadurch verblenden. So kommt es denn, daß auch nur wahrhaft Ausgezeichnetes sich entschieden hält; so kommt es, daß man „Robert“ und die „Hugenotten“ stets wieder erscheinen sieht, wenn das Mittelmäßige genötigt ist, sich zurückzuziehen. Mit „Robert le diable“ hat es zumal eine wunderbare, fast unheimliche Bewandtnis, und wenn ich Herr Donizetti, oder Herr Rualtz, oder sonst einer von den Unzähligen wäre, „die ihr Verderben schon in gleichem Wagnis fanden“ — so würde ich diesen Robert wie einen wirklichen Teufel hassen. Diese

Oper ist nämlich der entscheidendste Beifalls- oder vielmehr Durchfallsbarometer für die Werke jener Herren; denn hat eine neue Oper kein Glück gemacht, so wird nach den ersten Vorstellungen derselben „Robert le diable" wieder herausgesteckt, und sieht man dieses Werk dann wieder auf der Affiche, so ist man sicher, daß die Oper nichts gemacht hat. Robert ist unvergänglich! Trotz der oft skandalösen Vorstellungen dieser Oper, trotzdem, daß endlich jetzt auch Duprez sein Äußerstes aufgeboten hat, die Titelrolle schlecht zu singen und hanswurstmäßig zu spielen, trotzdem, daß die Dekorationen und Tänze verwischt und matt geworden sind unter der ungeheuren Fatigue von zweihundertunddreißig Vorstellungen, — trotz alledem — sage ich — ist und bleibt „Robert" neben den „Hugenotten" die einzige und glücklichste Zugoper.

Man kann sich nach diesem leicht vorstellen, mit welcher Begier der jetzige Direktor der Oper, Herr Leon Pillet, dem neuen Werke des Meisters nachstellt, welches ihn einen sicheren, großen Sukzeß hoffen läßt. Einstweilen begnügt das Publikum und ganz besonders er, der Direktor selbst, sich mit der „Favorite".

Diese „Favorite" ist, wie Sie wissen werden, eine Oper von Donizetti, die sich in einem ziemlichen Beifalle erhält. Ich habe bei dieser Oper eine interessante Bemerkung gemacht und will sie Ihnen mitteilen. Ich habe nämlich entdeckt, daß Paris zwischen Deutschland und Italien inmitten liegt. Der deutsche Komponist, welcher Musik für Paris schreibt, sieht sich genötigt, ein gutes Teil seines Ernstes und seiner Strenge fahren zu lassen, wohingegen der italienische Maestro sich unwillkürlich angespornt fühlt, ernster und gesetzter zu werden, seine Fadaisen einzustellen und sich in seiner besseren Natur zu zeigen. Ich unterlasse es, hier eine Schlußfolge zu ziehen, die jedenfalls günstig für Paris ausfallen müßte, füge aber noch hinzu, daß die „Favorite" zunächst den Beweis für den zweiten Teil meiner Behauptung liefert. In dieser Musik Donizettis herrscht neben den anerkannten Vorzügen der italienischen Schule jener höhere Anstand und jene wohlgezogene Würde, die man in den übrigen zahllosen Opern des unerschöpflichen Maestro vermißt.

Für uns deutsche Patrioten hat diese „Favorite" jedoch einen verhängnisvollen Einfluß gehabt. Vorher waren nämlich Direktor und Publikum darin überein gekommen, daß die Große Oper einer ersten Sängerin bedürfe, und beide Teile hatten ihre Augen

erwartungsvoll auf Fräulein Löwe geworfen. Die Sängerin jener Favorite aber, Madame Stoltz, hat Herrn Leon Pillet begreiflich zu machen gewußt, daß sie eigentlich selbst die erste Sängerin der Welt sei, um die es sich hier handle; — ja, sie scheint es ihm so klar bewiesen zu haben, daß er jetzt nicht einen Augenblick mehr daran zweifelt und sich entschlossen hat, um dem Unglück vorzubeugen, zwei erste Sängerinnen der Welt zu haben, Fräulein Löwe nicht zu engagieren. — Uns Deutschen ist damit ein tüchtiger Streich gespielt und Fräulein Löwe in eine ärgerliche Lage versetzt. Sie kommt hierher, weist die lockendsten Anerbieten, sie wieder an Berlin zu fesseln, zurück, singt mit großem Sukzeß einmal öffentlich in einem Konzert und erfährt infolge dieses Sukzeß am anderen Tage, daß ihr des weiteren die Tür verschlossen sei. —

Im übrigen hätte auch noch ein Unglück daraus folgen können: — Herr Moritz Schlesinger nämlich, unser erster Musikhändler und eifriger Protektor des Fräulein Löwe, fand sich in der Eigenschaft als Unterhändler der beiden Parteien auf eine beleidigende Aussage des Herrn Leon Pillet veranlaßt, an das bewährte Schwert zu greifen und den Beleidiger zum Duell herauszufordern. Die Herren Halévy und Jules Janin, die Zeugen des Herrn Schlesinger, suchten die Sache zu vermitteln und legten Herrn Pillet eine Ehrenerklärung zur Unterzeichnung vor; da dieser jedoch sich weigerte, so ward bereits der Tag des Duells bestimmt. An diesem Tage selbst aber hielt es endlich der Direktor für gut, jene Erklärung zu unterzeichnen, und somit wurde jedenfalls großes Unglück verhütet, das selbst mich getroffen hätte, der ich an beide der Herren durch unauflösliche Bande der Industrie und Ruhmerwerbung geknüpft bin. Ein Operndirektor und ein Musikverleger, — welche unentbehrlichen Leute für einen strebsamen Komponisten! —

Scherz beiseite, — die Sache ist ärgerlich, und zumal für Fräulein Löwe, welche (beiläufig gesagt) von den hiesigen Journalen bald Loëwe, Looëwe, bald aber auch Loeuve genannt wird. Sie hat in dem Konzert der Gazette musicale, worin sie bis jetzt zum erstenmal aufgetreten ist — wie ich bereits erwähnte, — einen entschiedenen Triumph gefeiert. Sie sang darin die „Adelaide" und eine italienische Arie, um gleichsam zwischen der deutschen und italienischen Gesangsmethode durchblicken und erwarten zu lassen, was sie in der französischen leisten würde. Allgemein erkannte man mit Bewunderung an, daß ihre Erscheinung besonders deshalb vorzüglich sei,

daß sie bei aller enormen Kehlfertigkeit auch eine klangvolle Stimme aufzuweisen habe, was leider bei den hiesigen Virtuosinnen, Dorus-Gras, Cinti-Damoreau und Persiani, nicht der Fall ist.

Das Konzert, in welchem Fräulein Löwe sang, war überhaupt charakteristisch genug. Das Programm war fast ausschließlich von Deutschen okkupiert, unter denen auch meine Wenigkeit zu figurieren die Ehre hatte. Ein Journal ließ sich auch, wenngleich äußerst zart, etwas über den parfum allemand dieses Konzerts aus; trotzdem scheinen die Franzosen sich allmählich daran zu gewöhnen, zumal wenn von Musik die Rede ist, mehr deutsche als französische Namen aussprechen zu müssen. Es geschieht dies jedoch noch mit einem gewissen Widerstreben, und die kleine Privatschule der Opéra comique, bestehend aus einer unzähligen Masse von lauter kleinen Thomas, Clapissons, Monpous usw., knirscht gewaltig mit den kleinen Quadrillenzähnchen; — es wird ihnen aber doch nichts helfen, und wenn sie selbst nicht bald Miene machen werden, aus ihrer Kleinheit herauszutreten, so wird ihnen wohl nichts übrig bleiben, als mit der Zeit auch von diesem Terrain verjagt zu werden.

Dieses Terrain, die Komische Oper, ist wirklich jämmerlich verwahrlost. Dies Theater, welches bis jetzt eben noch ganz ausschließlich der populären französischen Schule anheim war, zieht sich bereits seit einigen Jahren durch eine Misere von taktlosen Seichtigkeiten dahin, wie ein im Anfang des Laufes kräftiger Strom, der sich zuletzt in Sand und Schlamm schamvoll verliert. Es würde mich jedenfalls hier zu weit führen, wenn ich die vielen Gründe des Verfalles dieses populären Institutes anführen und auseinandersetzen wollte. Es genüge zu wissen, daß sich nirgends deutlicher die Erschlaffung nach einer glänzenden Periode fühlen ließ, als in dem Lebenslaufe der Opéra comique nach der brillanten Epoche, in welcher Boieldieu, Auber und Herold sich so innig mit dem Charakter ihrer Landsleute verbrüderten. Der geistvolle und fähigste Chef der neuesten französischen Schule ist seit einer Reihe von Jahren unbedingt Halévy; unglücklicherweise geriet er jedoch zu früh auf den Gedanken, die Bequemlichkeit seines Vorgängers, Auber, nachzuahmen, d. h. mit der größten und behaglichsten Nonchalance zu schreiben; er hatte leider vergessen, daß er es doch noch nicht so weit gebracht hatte, wie dieser, der wirklich sagen konnte, er habe sich eine nagelneue Manier geschaffen, in welcher er sich notwendig nun gehen lassen dürfe. So kam es, daß Halévy, der geniale Schöpfer

der „Juive", eine ziemliche Reihe von schlechten Arbeiten lieferte, die zur Ehre des Publikums auch durchfielen. Seine „Drapier" war die letzte dieser Opern; von da an scheint er aber über seinen Weg klar geworden zu sein und sich allen Ernstes zusammengenommen zu haben, um eine glänzende Revanche zu nehmen. Dies ist ihm neuerdings jedenfalls gelungen mit dem „Guitarrero", einer Arbeit der besten Zeiten und des besten Meisters würdig; diese wunderhübsche Oper erhielt sich in einem entschiedenen und unbestrittenen Sukzeß, und vielleicht datiert sich von ihr an eine neue und glänzende Epoche der Opéra comique. Denn bemerkenswert ist es, daß ein solches gelungenes Werk niemals einzeln erscheint, sondern stets von ähnlichen gefolgt wird, welche die Nacheiferung hervorbringt, ohne welche jene kleinen Leutchen, wie ich sie früher nannte, zu bequem und laß sind, um sich ernstlich anzuspannen.

Habe ich ein Wort über die Opéra comique gesagt, so ist es doch nicht mehr wie billig, daß ich wenigstens ein halbes auch über das Théâtre italien hinzufüge. O, wie lacht mir das Herz, wenn ich an euch denke, ihr glücklichen, dreimal, ja viermal glücklichen Italiener! Wenn ich Louis Philippe wäre, so würde ich sagen: Wenn ich nicht Louis Philippe wäre, so wünschte ich Rubini oder Lablache zu sein! Ich für meinen Teil wäre einer von diesen unbedingt lieber noch, als König der Franzosen. Welch eine Wonne, welch eine Existenz von Behaglichkeit! Lorbeer und Banknoten ist doch das Los dieser nie alternden Halbgötter! Sie kommen vom delikatesten Diner, singen zur Verdauung zum dreihundertstenmal die „Cenerentola", vor sich ein Publikum, das in Parfüm, Atlas, Samt und Enthusiasmus schwimmt, setzen sich beim Nachhausefahren anstatt gewöhnlicher Hüte scharmante Lorbeerkränze auf den Kopf, legen sich ins Bett und träumen von ihren Renten, — ist das nicht herrlich, und wer möchte es besser haben? Und bei alledem dies ewige Leben! In Wahrheit, ich kann mir nie klar vorstellen, daß diese Leute jemals sterben oder gar jemals nicht mehr singen könnten. „Rubini, Lablache usw.", so heißt das Lied, wenn ich nicht irre, bereits hundert Jahre und wird zum wenigstens noch einmal so lange dauern. Gewiß ist, wir werden es mindestens nicht erleben. —

Nichtsdestoweniger müssen jedoch auch sie bedacht sein, mit der Zeit sich ein wenig aufzufrischen, denn es gibt schwache Stunden im Leben des Pariser Publikums, wo diesem plötzlich einmal ein-

fällt, daß sie doch „Cenerentola" bereits unbillig oft gesehen haben. Die Folgen von solchen düsteren Anwandlungen sind dann gewöhnlich, daß sich die Foule weniger hinzudrängt und die ewigen Bewohnerinnen der Logen in ihrem Parfüm und ihrem Atlas sich verdrießlich nach der fehlenden schwarzen Tuchunterlage des Parterres umsehen, die ja so unumgänglich notwendig ist zur Folie ihrer schimmernden Toiletten. An dergleichen übelgelaunten Abenden stecken dann mitunter jene unvergänglichen Heroen ihre Köpfe mit dem des leichtvergänglichen Direktors zusammen und entschließen sich zu irgend einer geeigneten Maßregel, dergleichen verstimmten Abenden vorzubeugen. Da geschieht es denn, daß bald einmal eine neue Oper neu einstudiert, bald eine neue alt besetzt wird, — ja, in besonderen Fällen geht man sogar so weit, einen Hauptstreich zu führen, um die Augen von ganz Paris wieder auf das Odeon zu ziehen. Als ein solches muß der allerneueste angesehen werden, der mir soeben als frischeste Neuigkeit zu Ohren kommt, und den Sie daher sogleich erfahren sollen: — Fräulein Löwe, der man, wie ich Ihnen oben meldete, die Türe der französischen Oper geschlossen hat, wird bei den Italienern debütieren. Somit wird also unsre deutsche Landsmännin nicht ohne eklatante Satisfaktion Paris verlassen. Die Nachricht ist noch zu neu, als daß ich Ihnen umständlicher darüber berichten könnte; jedenfalls ist sie aber in ihrer Kürze wichtig und interessant. —

Um meinen Bericht mit etwas recht Erhebendem zu schließen, melde ich Ihnen hiermit noch ein großes Talent und einen großen Sukzeß an, welche von dem Pariser Publikum als ein musikalisches Ereignis laut anerkannt und einmütig gepriesen werden. Ich spreche von Vieuxtemps und seinem Auftreten. Dieser in jeder Hinsicht außerordentliche Künstler kam vor einiger Zeit hier an, nachdem ihm ein bedeutender Ruf siegreich vorangegangen war. Er trat zum erstenmal im ersten diesjährigen Conservatoire-Konzerte auf, und spielte in diesem ein großes Concerto von seiner neuesten Komposition. Sein Spiel und seine Komposition hatte vor dem verständigsten Publikum von Paris den immensesten Erfolg; und dieser Erfolg und seine Komposition zusammengenommen bilden meiner Ansicht nach in Wahrheit ein großes musikalisches Ereignis. So hat es endlich einer gewagt, aus dem Geleise der unabsehbaren Reihe von gefallsüchtigen Virtuosen mit ihren abscheulichen, entehrenden airs variés kühn herauszutreten und seine Kunst wieder zu der

angestammten Würde zu erheben, die so schmählich geschändet und entstellt worden war! So hat es einer gewagt, sich vor den überreizten Ohren einer Menge hinzustellen mit einem edlen, gediegenen Tonstücke, rein und keusch konzipiert, frisch und lebensvoll ausgeführt, für das er zuerst und zunächst die ausschließliche Aufmerksamkeit der Zuhörer in Anspruch nimmt und dem er, augenscheinlich nur, um es im idealen Verständnis zu heben, seine Kunst als Virtuos anschmiegt! Nicht genug, daß diese edle Intention schon allein anerkennenswert, ja bewunderswert ist: aber so vollkommen diese Intentionen zu erreichen, in einem solchen Besitze von reichen Kräften des Geistes und der Mechanik zu sein, um auf das eklatanteste zu reüssieren, — dies bringt eine Erscheinung hervor, die nicht tief genug gewürdigt werden kann! Und dieser seltene Künstler hat soeben — unglaublich scheint es — sein einundzwanzigstes Jahr zurückgelegt! O, Ihr Virtuosen mit euren Phantasien, Variationen und Polacca guerriera's, verbeugt euch tief und eifert diesem Jünglinge nach, sonst, ich sage es euch, seid ihr in weniger als fünf Jahren tot und begraben!

Hiermit lassen Sie mich schließen, denn ich wüßte nichts Würdigeres und nichts Schöneres mehr zu berichten, es müßte denn sein über den Boeuf gras, der seit gestern seine eigene Last qualvoll durch die Straßen von Paris schleppt und, wie man mir versichert, heute auf dem Pont neuf nach einer eigens zu diesem Zwecke komponierten Quadrille Musards tanzen wird. — Sie sehen, auch da kommt mir die Musik wieder zwischen die Feder; ich versichere Ihnen, man kann ihr in Paris nicht ausweichen, und seien Sie daher zufrieden, sich an einen Musiker wegen Berichten gewandt zu haben, denn glauben Sie, Paris, wie es heute ist und wie es sich einzig einer deutschen Seele zeigen kann, kann nur dem Musiker ganz verständlich und klar werden.

Nächstens ein Weiteres mit und vielleicht auch ohne Musik von

Ihrem

Richard Wagner.

II.

Paris, den 6. April 1841.

Es gibt trübe Tage im Leben des Pariser Publikums, — schmerzensreiche, schicksalsschwere Tage — Tage, an welchen es tief und erschütternd die Wahrheit jener peinlichen Lehre von der Vergänglichkeit alles Schönen und vom Wechsel alles Amüsanten fühlt. An solchen Tagen dauert mich das Pariser Publikum, und ungesehen wein' ich ihm oft eine mitleidsvolle Träne; und wer sollte nicht weinen, wenn er den Jammer solcher Tage erlebt! — Diese Tage sind aber gewisse Abende, die auf die ersten Frühlingstage folgen; sie sind notwendig und unvermeidlich, denn sie sind in der Natur aller Dinge begründet und durch die Gesetze alles Existierenden bedingt.

Ein solcher Tag war letzthin, als die Italiener ihre letzte Vorstellung gaben; sie sangen „Die Puritaner" und nahmen Abschied von der hohen Welt von Paris. Kein Geliebter wird schmerzlicher aus den Armen der Geliebten gerissen, keine Trennung zwischen Vater und Tochter, Mutter und Sohn geht zärtlicher und herzzerreißender vor sich, als wenn sich die Italienische Oper aus den letzten krampfhaften Umarmungen der Pariser Sozietät losreißt. Als ich den Jammer mit ansah, ward mir weich ums Herz, und im tiefen Mitgefühl richtete ich eine verwegene Frage an das Schicksal, ich frug: warum dieser Abschied? warum diese Trennung? — Da traf mein Blick, den ich schmerzlich nach oben richtete, auf Shakespeare — (denn auch er befindet sich unter den ausgezeichneten Dichtern, deren Porträts an der Decke des Odeon angebracht sind); er sah mich düster an, wie wenn er eben den „Lear" geschieben hätte, und sagte zu mir: „Kühner Sachse, meinest du, wir Engländer wollten uns nicht auch amüsieren?" — Ich verstand den Wink, seufzte und schwieg. Unmöglich aber konnte mein Herz anders, als — brechen, als ich des weiteren mitansehen und anhören mußte, was

da vorging. Schluchzend und schmerzlich jubelnd begehrte alle Welt Andenken von den Scheidenden; Locken konnten sie unmöglich geben, denn trotz seines enormen Haarwuchses hätte selbst Rubini kahlköpfig von dannen gehen müssen, hätte er die Drängenden alle befriedigen wollen; man fand einen Ausweg und sang die himmlischsten Arien und Duette von der Welt mit einem Ausdruck, mit einer Glut, daß der Jammer noch immer größer wurde: Männer rauften ihre Bärte aus, Damen zerrissen ihre köstlichsten Kleider; die eine Hälfte ward ohnmächtig, die andere warf Blumen. — — Ich weiß nicht, wie es endete; zu tief ergriffen verließ ich die Loge. Auf den Korridors sah ich die Bedienten und Jäger mit den atlassenen Mantillen und Burnussen auf den Armen! — die guten Seelen! auch sie weinten!

Glich der Eindruck dieses Abends dem wollüstigen Schmerzensrausche bei der Trennung Romeos und Julies in Bellinis Oper, wo man nicht weiß, soll man vor Schmerz jubeln oder vor Entzücken klagen, so verbreitete dagegen ein anderer Abend im Théâtre français einen mehr weichen, sentimentalen Eindruck. Es war an dem Abende, wo die Mars entschieden und definitiv Abschied nahm. War man auch an das Abschiednehmen der Mars gewöhnt, hatte man sich auch seit lange mit dem Gedanken vertraut gemacht, daß die gefeierte Dame wirklich eines Tages zum letzten Male auftreten könnte, — ja, lebten auch manche der Einbildung, sie habe schon lange zum letzten Male gespielt, so machte die endliche Entscheidung doch einen ungewöhnlich lebhaften Eindruck. Die Franzosen sammelten sich an diesem Abende, wurden ernst, gingen in sich und warfen einen letzten prüfenden Blick auf ihre Vergangenheit. Sie konnten sich das Leben und Wirken der Mars nicht anders klar vor die Seele zurückrufen, ohne an die Restauration, das Kaiserreich, das Konsulat, die Revolution zu denken; ja, einige gerieten bis auf die Zeiten der Fronde und bildeten sich ein, schon damals gelebt und die Mars Komödie spielen gesehen zu haben. Als das Publikum daher von der Mars Abschied nahm, glaubte es auch von einer merkwürdigen Vergangenheit Abschied zu nehmen, und denkt der Franzose einmal an seine Vergangenheit, so wird er in der Regel ernst und solid wie ein Deutscher. Auf eine solche Stimmung versteht nun aber die Mars zu wirken, wie keine, und somit möge man sich den Eindruck vorstellen, den sie gerade an diesem Abend hervorbringen mußte. Er war groß, tief, sentimental, melancholisch, gerührt und — resigniert.

Auch die Intentionen der Rachel verbreiteten nicht geringe Bestürzung; auch ihre „letzten Vorstellungen" waren wiederholt annonciert. Einige glaubten, sie habe die Schwindsucht in dem Grade, daß sie nicht länger mehr an Racines „Verklärung" arbeiten dürfe; andere sahen die Sache, wie sie war; — es war ein Engagementskonflikt. Es handelte sich um 5000 Franks zukünftiger Pension mehr oder weniger; — sie hat nachgegeben — Racine lebt wieder, und Victor Hugo wird nächstens sterben.

Engagements- und Direktionsangelegenheiten dieser Art sind auch dem ungeheuren Pariser Publikum gewöhnlich von großer Wichtigkeit und erregen seine Teilnahme in nicht geringen Maßen; einem großen Teile desselben ist z. B. ein Direktionswechsel ganz von derselben Bedeutung wie dem übrigen eine Veränderung des Ministeriums. In der Tat hängt beides auch in der Regel genau zusammen.

Die Direktoren der Königlichen Theater, d. h. solcher, die einen bestimmten Zuschuß erhalten, als das Théâtre français, die Académie royale de musique, die Opéra comique und das Vaudeville, werden von der Regierung ernannt, um nach gewissen Statuten die Theater auf eigene Rechnung zu führen. Ein solcher Direktor hat daher natürlich einen guten Posten, und in der Vergebung desselben finden die Minister eine passende Gelegenheit, treue Dienste zu belohnen. Die Dienste, die hier einem Ministerium erwiesen werden können, bestehen fast ausschließlich in den Diensten der Presse. Hat ein Journalist konsequent und kräftig die Partei irgend einer bedeutenden Staatsperson eine Zeitlang genommen und gelangt diese Person dann zum Ministerium, so hat er begreiflicherweise Anspruch auf Dankbarkeit. Da heißt es denn: „Wähle dir eine Gnade!" — und die gewöhnliche Antwort lautet: „Gib mir die große Oper!" — denn jeder hält die Große Oper für den ergiebigsten Posten im Staate. Unglücklicherweise gibt es aber nur diese einzige Große Oper, — der verdienstvollen Journalisten jedoch eine ziemliche Anzahl, zumal bei dem häufigen Ministerwechsel; — Direktor kann doch auch nur einer sein, — wie daher den bisherigen verdrängen? In der Not wird zum Gelde gegriffen, — dem Einen wird seine Stelle abgekauft, — für den Anderen wird eine ganz neue ideale, noch nie dagewesene — als z. B. inspecteur des théâtres royaux — kreiert, — und der verdienstvolle Journalist wird Direktor der Großen Oper. Solche Arrangements gehen fast alle halbe Jahre

vor sich, nämlich so oft ein neues Ministerium an das Ruder gelangt. Die Zeit der Herrschaft ist also kurz, und man kann sich vorstellen, mit welcher Emsigkeit die Leute darauf bedacht sind, ihre Angelegenheiten zu ordnen. Gewöhnlich sind sie gute Familienväter und ziehen sich nach der hastigen Verwaltung eines Jahres zurück, falls sie nicht zu Gesandten gemacht und endlich gar in das Ministerium gebracht werden. — Solche Fälle sind nicht selten, und es hat sich vor nicht langer Zeit erst ereignet, daß ein eben ausgetretener Direktor der Oper, Herr Véron, mit einer wichtigen Mission nach London beauftragt wurde. Bei dieser Gelegenheit soll es ergötzlich gewesen sein, das Entsetzen der Engländer zu beobachten, als sie mit einem Operndirektor diplomatische Geschäfte abschließen sollten; sie konnten sich gar nicht anders vorstellen, als daß der Mann in Trikot und mit Federn auf dem Kopfe erscheinen würde.

Wie es unter diesen Bewandtnissen bisweilen um die Fortschritte der Kunst steht, läßt sich leicht denken. Jeder Direktor findet sich zunächst veranlaßt, die ihm anvertraute Kunstanstalt für eine Maschine zu halten, für eine Art von Schnellpresse, um so geschwind als möglich Geld zu pressen. Die Kasse ist die Hauptsache; sodann kommen die Sänger, unmittelbar darauf aber die Kostüme, die Tänzerinnen (von denen sie in der Regel am meisten verstehen), schließlich aber auch die Komponisten und Dichter. Die letzteren machen dem Direktor kein großes Kopfzerbrechen; die Auswahl ist leicht, denn es sind ihrer nur drei oder vier, die eben das Privilegium haben, z. B. für die Große Oper zu schreiben. Ruhig nimmt er hin, was ihm diese bieten, läßt Kostüme und Dekorationen machen; dann kauft er Renten und sucht das bestehende Ministerium aufrecht zu erhalten.

Haben ihm seine Komponisten nicht genug geliefert oder haben sie ihm verlegene Ware gebracht, die er trotz seines Scharfblickes nicht sogleich als solche erkannte, so greift der Direktor denn manchmal auch in den alten Partiturensack, und was er herauszieht, läßt er geben. Auf diese Weise kommen mitunter recht artige Sachen zum Vorschein, und einem wunderbar zuversichtlichen Griffe in jenen Sack hat man es wahrscheinlich zu verdanken, daß neuerdings unter anderem auch „Don Juan" wieder gegeben wurde. Mit diesem unsren „Don Juan" ging es mir sonderbar. Ich hatte Lust, ihn einmal wieder zu hören, und war besonders darauf gespannt, ob mich die französische Aufführung mehr befriedigen würde, als die

der Italiener, in der es mir immer vorgekommen war, als ob diese über alle Begriffe berühmten Sänger über alle Maßen schlecht sängen und spielten.

Was die Sänger, Tänzer und Maschinisten der Großen französischen Oper nun eigentlich alles mit unsrem „Don Juan“ angaben, weiß ich in der Tat nicht mehr recht mich zu entsinnen; man sang, spielte, tanzte, maschinierte und dekorierte mit einem solchen Enthusiasmus, daß ich endlich darüber einschlief. Im Schlafe hatte ich einen Traum, und im Traume sah ich die beiden heillosen schwarzen Ritter. Die Geschichte von den beiden schwarzen Rittern muß ich hier aber notwendig zuvor erzählen, ehe mein Traum verständlich werden kann.

In einem kleinen Städchen unweit meiner Vaterstadt sah ich einst eine Vorstellung einer privilegierten reisenden Theatergesellschaft an. Als das Stück beginnen sollte, hörte ich eine ziemliche Verwirrung auf der Bühne und bald unterschied ich den ängstlichen Ruf, wahrscheinlich des Direktors: „Der Eremit! Der Eremit! Wo steckt der Eremit?“ Als die polternde Ungeduld des Publikums immer zunahm, nahm auch jener Ruf einen fluchenderen Charakter an, als: „Wo Teufel steckt der Eremit? Der Kerl hat anzufangen! Schafft mit den verfluchten Eremiten!“ Eine Entgegnung ließ sich vernehmen: „Er sitzt noch draußen in der Schenke!“ Nach einem unaussprechlichen Fluche vernahm ich endlich den mit schneller Resignation ausgesprochenen Bescheid: „Die schwarzen Ritter!“ — Der Vorhang ging auf: von verschiedenen Seiten traten zwei schwarze Ritter auf; mit dem grimmigen Rufe: „Ha, das sollst du mir büßen!“ stürzten sie wütend aufeinander los und schlugen sich auf das unbarmherzigste herum. Endlich erschien der Eremit, die schwarzen Ritter traten ab; so oft aber die Schauspieler stecken blieben, so oft eine Verwandlung versagte, so oft die Liebhaberin beim Umzuge nicht fertig geworden war, kurz, so oft der reißende Strom der Aktion stockte, — so oft erschienen die unseligen schwarzen Ritter und stürzten mit der Drohung: „Ha, das sollst du mir büßen!“ übereinander her.

Seitdem sind mir diese schwarzen Ritter sehr oft wieder begegnet, zumal da, wo es sich um Kunstgenüsse handelte, und ich gestehe, daß mich stets ein tiefes Grauen erfaßt, wenn ich sie oft unerwartet mir entgegentreten sehe.

Auch in dem Traume, den ich in der Pariser Großen Oper

träumte, als ich (wunderbar ist es zu sagen!) über „Don Juan“ eingeschlafen war, erschienen mir die beiden schwarzen Ritter. Ihr Kampf war lebhaft und wurde immer erbitterter; diesmal schienen sie sich wirklich den Tod geschworen zu haben, und ich freute mich in meinem Innern, diese beiden Unholde nun auf immer los zu werden. Keiner von ihnen schwankte jedoch, keiner wich; keiner wollte sterben, wenngleich ihr Kampf eine solche Wildheit annahm, daß ich von den betäubenden Schlägen und dem entsetzlichen Lärmen erwachte und rasch auffuhr. — Das Publikum jubelte, die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ war eben zu Ende.

Man sieht, welches Unwesen auch hier die schwarzen Ritter treiben: — der Sänger der Partie des Don Juan war heiser geworden; die Ouvertüre und ein Akt des „Wilhelm Tell“ mußten aushelfen. Mich hatte mein Traum angegriffen und ich ging nach Hause. —

In der Deputiertenkammer (ich meine die Komische Oper im Gegensatz zur Großen Oper, welche ehrwürdige Wortführer wie Mozart, Weber, Spontini usw. jetzt hinlänglich als Pairskammer charakterisieren) — in der Komischen Oper also — regte es sich seit einiger Zeit fortwährend munter und lebhaft. Von Halévys „Guitarrero“ hatte ich Ihnen letzhin berichtet, und es bleibt mir nur noch übrig, den Sukzeß desselben zu bestätigen. Diese Oper hat bei mir wieder von neuem meine Ansicht über die Natur und das Wesen der modernen französischen Komponisten bestätigt: — sie sind sämtlich aus der Schule der Opéra comique hervorgegangen; von da haben sie ihre Leichtigkeit und Frische, ihre Neigung zur chansonartigen Melodie und ihre Keckheit in der Behandlung des Ensembles erhalten. Ihre Musik ist daher zunächst meist geistreiche Konversation, welche den Vorzug des Anständigen und des Populären vereinigt. Es war eigentlich nur eine Vergrößerung des Rahmens, keineswegs aber ein Verlassen des Terrains, als sich die Franzosen in das Giebet der großen, tragischen Oper warfen; sie hatten auf jener, ihnen eigentümlichen Basis ihre Kräfte entwickelt, gebildet und gestärkt, und stürzten sich nun mutig auf das große Drama, und zwar mit derselben Energie, mit der ihre zärtlichsten Stutzer sich auf die Barrikaden von Paris warfen.

Am charakteristischsten zeigt sich, was ich sagte, an Auber; seine Heimat war und blieb die komische Oper; dort sammelte er die Kräfte, eine große Schlacht schlagen zu können und einen Sieg zu

erfechten, wie „Die Stumme von Portici". Halévy bildet jedoch entschieden eine Ausnahme, denn noch zeigt nichts an, daß er die französische Schule auch für andere umgedreht habe. Sein schaffender Impuls ging jedenfalls von der Großen Oper aus; sein ganzes Wesen und die kräftige Mischung seines Blutes stellten ihn unmittelbar auf den großen Kampfplatz und verhalfen ihm darauf sogleich zu einem Siege. Leider war er aber dabei zu schnell fertig geworden; es schien, als ob er keine Vergangenheit gehabt hätte, und, um diese gleichsam noch nachzuleben, stieg er nun erst in die Wiege der französischen Musik hinab. In Wahrheit fand er sich in der komischen Oper schwer zurecht; um leicht und elegant zu erscheinen, glaubte er sich bemühen zu müssen, oberflächlich und fad zu werden; er ward flüchtig aus Grundsatz und trug diese Flüchtigkeit leider auch auf sein altes Terrain mit zurück; in „Guido und Ginevra" wird sein Kampf zwischen Leichtfertigkeit und Gediegenheit widerlich.

In neuester Zeit scheint Halévy wirklich auf dem Wege zu sein, den gewöhnlichen französischen Bildungsgang nachzuholen; seine Kräfte haben sich mehr auf die komische Oper konzentriert; der „Guitarrero" ist ein Beweis, daß er es redlich meint und sich zu Hause fühlt. Wer weiß, ob er nicht, wie Auber, nun erst den eigentlichen Angriff von der Opéra comique aus vorbereitet. In seiner eben für die Académie beendigten großen Oper „Le chevalier de Malte" soll sich Vortreffliches befinden.

Auch Auber, dem das Opernkomponieren zur Gewohnheit geworden ist, wie einem Barbier das Einseifen, hat sich in der Opéra comique wieder vernehmen lassen; oft läßt es aber der große Meister jetzt nur beim Einseifen, mitunter auch bloß beim Schaumschlagen bewenden; sein schönes, scharfes Messer, so blank es auch ist, fühlt man nur noch selten, und setzt er es an, so passiert es, daß er dann und wann eine Scharte daran nicht bemerkt und, ohne es zu wissen, daher entsetzlich rauft. Auf diese Art kommt das Publikum oft mit langem Bart wieder aus der Barbierstube zurück, und es bleibt ihm nichts übrig, als den Seifenschaum wieder abzuwischen, wenn man nicht warten will, bis er, so wohlriechend er ist, von selbst verfliegt,— was in der Regel geschieht, noch ehe man nach Hause kommt. —

Bei alledem sind die „Diamans de la couronne" (so heißt Aubers neue Oper) nicht unwichtig; einigemal entsetzten mich zwar auch hier die schwarzen Ritter, ihr Kampf war doch nie sehr ernsthaft und erbittert, und der rechte Mann erschien gewöhnlich noch zu guter

Zeit. Man gewahrt immer, daß ein Meister diese Oper geschrieben hat, und eine glänzende Praxis ist nie zu verkennen.

Die Texte der neuen komischen Oper sind gewöhnlich portugiesisch. Scribe liebt jetzt das Land der Donna Maria mit Heftigkeit. In der Tat ist Portugal auch über alle Begriffe bequem; es liegt ein gutes Stück von Paris ab, kein Omnibus führt dahin, und somit hat der Autor nicht zu fürchten, daß man seinen geographischen Windbeuteleien so bald auf die Spur kommen werde. In Portugal kann Scribe schalten und walten, wie er will, und jeder glaubt ihm gern, weil man ihn für in jenem Lande sehr bewandert halten muß, da er von dort Geschichten erzählt und Örtlichkeiten beschreibt, von denen sonst kein Mensch etwas weiß. Wer in Wahrheit soll auch — und noch dazu in Portugal — alle unterirdischen Höhlen kennen, in denen sich Falschmünzer aufhalten und in welche sich junge unverheiratete Königinnen verlieren, um falsche Krondiamanten verfertigen zu lassen, damit sie die echten in einer dringenden Geldverlegenheit versetzen oder gar verkaufen können? — In der Tat, hier müssen wir Scribe das Terrain abtreten und uns vertrauungsvoll von ihm führen lassen, sonst haben wir zu fürchten, uns jeden Augenblick und an jeder Ecke entsetzliche Beulen zu stoßen. — Sie sehen daher, wie wichtig es für einen Theaterdichter ist, sich frühzeitig mit den speziellsten Lokalitäten fremder Länder genau bekannt zu machen, besonders aber verborgenen Schachten nachzustreben, denn nur auf diese Art konnte es Scribe gelingen, auf eine so ergiebige Goldader zu stoßen, wie sie gegenwärtig seine Kisten und Kästen füllt. Es lebe Portugal! —

Die Sujets aus den Zeiten Louis XV. und der Pompadour und Dubarry, die eine Zeitlang so ausschließlich die Bretter und besonders die Garderobe der Opéra comique beherrschten, kommen entschieden aus der Mode. Scribe hat sich die Sache wohl überlegt: — was kommt auch heraus aus diesen kostspieligen Maitressen mit ihren Reifröcken und gepuderten Haaren? Verschwenderisch, wie sie nun einmal sind, muß er am Ende noch gar ihre Schulden bezahlen, um Revolutionen zu vermeiden; zwar bleiben ihm noch die schönen Atlasröcke und goldenen Tressen, indes — Gott weiß, wie schnell sich Atlas abträgt und Tressen, wenn sie nicht ganz echt sind, verrosten und schwarz werden; wer zahlt ihm dann noch etwas dafür? — Wirklich, Scribe mußte sich nach etwas soliderem umsehen, und da es dessen in Paris nicht viel gibt, so konnte er auf

nichts besseres, als auf portugiesische Königinnen fallen, besonders, wenn er sie, wie im „Guitarrero", kräftig durch Bankiers unterstützt.

Bankiers! — Ein wichtiges Kapitel, — und da es mir gerade so in den Wurf kommt, kann ich nicht umhin, ihm im Vorbeigehen eine ehrfurchtsvolle Aufmerksamkeit zu widmen. Also: —

Liszt hat letzthin ein Konzert gegeben. Er allein spielte darin, — niemand spielte oder sang sonst; das Billett kostete 20 Franks; er hatte keine Kosten, nahm 10 000 Franks ein und gibt nächstens ein zweites Konzert. Welche Sicherheit! Welche Unfehlbarkeit! — ich meine in der Spekulation; denn sein Spiel ist so sicher und so unfehlbar, daß es gar nicht mehr der Mühe verlohnt, darüber zu sprechen. Die schwarzen Ritter fingen an, — ich meine die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" von Schiller, für das Klavier gesetzt von Rossini und gespielt von Liszt; darauf folgten viele wunderbare andere Dinge. Leider aber verstehe ich von allen diesen Dingen nichts und kann Ihnen deshalb nur einen Dilettantenbericht geben. Doch halt! auch dessen werden Sie mich überheben; auch Sie in Dresden haben ja vor nicht langer Zeit den Wundermann gehört. Somit brauche ich Ihnen nicht zu sagen, wer und was er ist, — und das ist mir sehr lieb, denn ich wüßte es auch wahrlich nicht zu tun. Ich bekam an diesem Tage so heftige Kopfschmerzen, so peinigende Nervenzuckungen, daß ich früh nach Hause gehen und mich in das Bett legen mußte.

Mir gerade gegenüber wohnt Heinrich Vieuxtemps; er hatte mich krank nach Hause kommen sehen, und menschenfreundlich, wie er ist, kam er zu mir herüber, brachte die Geige mit, setzte sich an mein Bett und spielte mir etwas vor, und zwar gratis. Ich verfiel in einen schönen Schlummer, anmutige Träume lagerten sich über mich hin; da ließ sich Goethes Gesang vernehmen:

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben!
Reizender schaue
Freundlich der blaue
Äther herein!

Ich sah jene Wiesen, jene Auen, ich trank aus jenen Quellen, ich atmete jene Düfte; mein Auge drang in den klarsten Äther, und am hellen Tage erblickte ich mitten am Himmel jenen göttlichen Stern, der mein Inneres durchstrahlte wie das segenreiche Auge Mozarts. Mir ward wohl und heiter; als ich erwachte, stand er noch

vor mir mit der Geige, ruhig und gelassen, als ob er eben ein gutes Werk verrichtet hätte. Ich dankte ihm, und wir sprachen nicht weiter davon. —

Ich ewiger Träumer! Von Bankiers bin ich unwillkürlich unter Musiker geraten. Neigung! Ich habe kein Geschick zur Spekulation, und es wird mein Lebtag nichts Gescheites aus mir werden. Am schlechtesten tauge ich zum Korrespondenten, und ich bedauere Sie, daß Sie darunter leiden müssen. Eigentlich schickte es sich, „meinen pflichtvergessenen Hang zum Schwärmen" dadurch wieder gut zu machen, daß ich nun wenigstens ein ruhiges, ausführliches Wort von Vieuxtemps sagte. Das Geheimnis unsrer Freundschaft ist mir aber entfahren, und wenn ich auch Grund dazu hatte, meine Dankbarkeit für jene glückliche Kur nicht zu verschweigen, so könnten doch manche glauben, daß ich Vieuxtemps jetzt nur aus Koterierücksichten lobte, oder, weil er mir ein Hausmittel gegen Kopfschmerzen verschafft hat. Und — wenn ich auch noch so ruhig sprechen wollte — so könnte ich doch nicht anders, als ihn noch mehr loben: ich müßte ihn lobpreisen und in den Himmel heben. Läse dies aber Herr Ole Bull, so würde dann vielleicht auch dieser Mann von mir in den Himmel gehoben sein wollen, und da ich mich durch die Erzählung von meiner Kur preisgegeben habe, so hätte ich zu riskieren, daß auch er eines Tages an mein Bett käme und mir seine „Polacca guerriera" vorspielte. Solche Verdrießlichkeiten muß man aber zu vermeiden suchen; deswegen schweige ich über Vieuxtemps, um so williger, da es überhaupt meiner gar nicht bedarf, denn in neuester Zeit haben hundert französische Federn es ganz unmöglich gemacht, etwas Neues und Erschöpfendes über ihn zu sagen. Wie mit einem Blitzstrahl hat er seine Epoche geschaffen; und diese Epoche wird von so hohem Werte, von so nachhaltigem Gewichte sein, daß sie in alle Gebiete der Kunst veredelnd dringen wird. Er ist nach England abgereist; er wird durch alle Weltteile ziehen, um wie ein Halbgott alle schwarzen Ritter zu erschlagen.

Schon jetzt ließ sich der Einfluß, der Vieuxtemps' Epoche beschieden ist, deutlich verspüren, und zwar zunächst, wie es sich von selbst versteht, am Sitze der echten und wahren Musik, in den Konzerten des Conservatoires. Hier war Vieuxtemps' Auftreten zum ersten Male gefeiert worden, und hier sollte der zuerst Nachfolgende auch sogleich erfahren, wohin er sich zu wenden habe, wenn er sich behaupten wolle. Es war dies der sonst so tüchtige und ausgezeichnete

Violinspieler Ernst; auch er ließ sich im Conservatoire hören, und wenn auch seiner Virtuosität nichts abzusprechen war, so konnte doch dasselbe Publikum, das eben erst Vieuxtemps' Konzert gehört hatte, das Concertino Ernsts nicht anders als mißfällig aufnehmen und dem im übrigen beliebten Virtuosen eine herbe Lehre nicht ersparen.

Überhaupt hüte sich jeder, der in diesen Konzerten des Conservatoires auftritt! Gewöhnlich machen zumal wir Deutschen uns doch noch einen zu oberflächlichen Begriff von der Würde, in der sie aufrecht erhalten werden. Das Publikum dieser Konzerte besteht in Wahrheit aus den tüchtigsten und verwöhntesten Musikkennern und -freunden, die, wenn sie früher auch nur mittelmäßige Bildung besessen hätten, durch die fortgesetzte Anhörung der meisterhaftesten Aufführungen der gediegensten Kompositionen doch endlich einen hohen Grad derselben erreichen mußten. Das Orchester, vorzüglich die Streichinstrumente, sind ideal. Mögen wir Deutschen uns immerhin rühmen, am besten und innigsten Mozarts und Beethovens Werke zu verstehen, am vollkommensten aufgeführt werden sie jedoch von den Franzosen — wenigstens vom Orchester des Conservatoires. Man höre hier die letzte Symphonie Beethovens und gestehe, ob man sie in vielen Teilen nicht erst hier verstehen lerne! Ich entsinne mich, zumal im ersten Satze dieses Riesenwerks, erst hier das vollkommene Verständnis gewisser Passagen und Melismen erlangt zu haben, die mir bei den Aufführungen in Deutschland stets undeutlich oder unwichtig erschienen waren, während sie mich hier so tief ergriffen, daß sie mir in Wahrheit ein neues Licht über die mächtige Intention des hohen Meisters gaben.

Sollte aber in der Aufführung der Beethovenschen Kompositionen dem Conservatoire-Orchester noch manches entgangen sein, so wird nächstens doch aller Zweifel gründlich gehoben werden, denn er ist nun da, der Mann Beethovens, wie er leibt und lebt — Schindler, der intime Schindler ist da. Er hat seine Heimat verlassen; — die Stimme des Herrn trieb ihn zu predigen allen Heiden, denn noch ist kein Licht in der Welt, noch tappen wir im Dunkeln und erkennen die hohe Lehre nicht, die uns der Meister gab! — Ich muß mit Salbung reden, denn der Mann, von dem ich spreche, ist ein salbungsvoller Mann, der überdies eine frappante Ähnlichkeit mit irgend einem Apostel hat, auf dessen Aussehen ich mich nicht sogleich besinnen kann. Er hat ein kühnes Aussehen, milde Mienen und muntere Augen, trägt einen braunen Rock und gewöhnlich Beethovens Porträt.

Schindler ist auf seinen Missionsfahrten zuerst nach Paris gekommen, sicher um seinen Mut und seine Standhaftigkeit dadurch zu bewähren, daß er sich zunächst sogleich in das ärgste Heidennest warf. In Wahrheit, hier gilt es, die Probe zu halten, denn die gottlosen Pariser wollen ihm durchaus nicht glauben, und was noch mehr ist, sie machen sich über ihn lustig. Könnte er lachen, so würde es vielleicht besser gehen; so aber, da er nicht einmal imstande ist, über das Allerlächerlichste, über sich selbst, zu lachen, so fürchte ich, wird er an Paris scheitern. Es läßt sich voraussehen, daß sein wohlwollender Charakter mit der Zeit verhärten werde, so daß er am Ende die Welt nicht mehr für wert hält, von ihm aufgeklärt zu werden. Das wäre in jeder Hinsicht schade, besonders aber um seine milden und zahmen Eigenschaften, die er erst noch letzthin mit der größten Gefälligkeit von der Welt an den Tag legte. In seinem Buche über Beethoven nämlich hatte er es für gut gehalten, in gravitätischen Ausdrücken einen heiligen Bann über eine in Paris von Anders erschienene Broschüre auszusprechen, welche zum besten der Subskription für das, Beethoven zu errichtende Denkmal verkauft wurde und eine französische Bearbeitung der Riesschen und Wegelerschen Notizen über das Leben des großen Meisters enthielt. Anders, ein Schüler Forkels und einer der gründlichsten und gelehrtesten Musikbibliographen, war entrüstet über den seltsamen Anflug von Unverschämtheit des sonst so wohlwollenden Mannes, in welchem ihm dieser den, für einen gewissenhaften Literaten empfindlichsten Vorwurf gemacht hatte, daß er mit willkürlichen Zusätzen und Erdichtungen jene Notizen entstellt und schamloserweise Beethoven als zottigen Waldmenschen den Franzosen al fresco hingemalt hatte. Als der Mann Beethovens in Paris angekommen, hatte er die Gefälligkeit, Anders eine Konferenz anzutragen, wo er ihm auf das gründlichste die Wahrheit seiner Behauptung darlegen wollte. Die Konferenz fand statt; es war ein trüber Tag und Schindler auffallend zur Milde gestimmt. Nachdem ihm Anders Zeile für Zeile nachgewiesen, daß er sich nicht den geringsten wesentlichen Zusatz zu den Originalnotizen erlaubt habe, gingen dem Manne Beethovens die munteren Augen über, und in einem Übermaß von Zahmheit ergriff er tiefbewegt Anders' Hand und versicherte ihm, daß, hätte er ihn gekannt, er sich gewiß jenen kleinen Scherz nicht erlaubt haben würde, daß er im übrigen feierlich gelobe, ihm in der zweiten Auflage seines Buches eine glänzende Satisfaktion zu geben.

Dies Beispiel habe ich angeführt, um zu beweisen, wie groß die Sanftmut des herrlichen Schindler und wie stark die Kraft seiner überraschenden Logik ausgebildet ist. Es jammert mich daher, wenn ich sehe, wie erfolglos er seine eminenten Aufklärungskräfte an den heillosen Parisern vergeudet. Möge ihn sein guter Genius bald von hier hinwegführen! — —

Ich sehe, verehrter Herr, daß ich wieder viel geschwatzt habe, ohne doch auf manche und wichtige Punkte zu geraten, deren Besprechung unerläßlicher als irgend etwas von der Welt ist. Ich muß Sie also wiederum auf eine nächste Mitteilung verweisen; bis dahin bewahren Sie mir Ihre Nachsicht.

Richard Wagner.

III.

Am 5. Mai 1841.

Es wird mir klar, daß ich endlich einmal mit aller Gewalt auf Berlioz zu sprechen kommen muß, da ich einsehe, es will sich nicht gelegentlich so fügen. Schon dieser Umstand, daß ich bei der Besprechung der Tageserscheinungen des Pariser Genuß-, oder wenn man will, Kunstlebens nicht von selbst Veranlassung erhielt, auf den genialen Musiker zu geraten, erscheint mir charakteristisch genug und gibt mir guten Stoff zu einer Einleitung meines Urteils über Berlioz, der jedenfalls das Recht hat, zu fordern, daß ich ihm ganz besonders eine starke Seite in meinen Nachrichten aus Paris widmet.

Berlioz ist kein gelegentlich entstandener Komponist, ich konnte deshalb auch nicht gelegentlich auf ihn geraten. Er steht in keinem Zusammenhange und hat nichts zu tun mit jenen prunkenden, exklusiven Kunstinstituten von Paris; die Oper wie das Conservatoire haben sich ihm seit seinem ersten Auftreten mit verwunderter Eile geschlossen. Man hat Berlioz gezwungen, eine entschiedene Ausnahme von der großen langen Regel zu sein und zu bleiben, und dies ist und bleibt er auch von innen und außen. Wer seine Musik hören will, muß ganz eigens deshalb zu Berlioz gehen, denn nirgends wird er sonst etwas davon antreffen, selbst nicht da, wo man Mozart und Musard nebeneinander antrifft. Man hört Berlioz' Kompositionen nur in den Konzerten, von denen er selbst jährlich eins oder zwei gibt; diese bleiben seine ausschließliche Domäne: hier läßt er seine Werke von einem Orchester spielen, das er sich ganz besonders gebildet, und vor einem Publikum, das er in einem zehnjährigen Feldzuge sich erobert hat. Nirgends sonst kann man aber noch von Berlioz hören, es müßte denn auf den Straßen oder im Dome sein, wohin man ihn von Zeit zu Zeit zu einer politisch-musikalischen Staatsaktion beruft.

Dieses abgesonderte Alleinstehen Berlioz' erstreckt sich aber nicht nur auf seine äußere Stellung, sondern hauptsächlich in ihm liegt auch der Grund seiner inneren Entwicklung: so sehr er Franzos ist, so sehr sein Wesen, seine Richtung mit der seiner Landsleute sympathisiert,— so steht er doch allein. Niemand erblickt er vor sich, an den er sich stützen dürfte, niemand neben sich, an den er sich anlehnen könnte. Aus unsrem Deutschland herüber hat ihn der Geist Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn sein Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. So wie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Aubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner „Stummen" schrieb, — — der glückliche Auber, er kannte Beethovens Symphonien nicht! Berlioz aber kannte, ja noch mehr, er verstand sie, sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch ward er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben. Er ward Berlioz und schrieb seine „phantastische Symphonie", ein Werk, über das Beethoven lächeln würde, gleich wie Auber darüber lächelt, das aber imstande war, Paganini in die fieberhafteste Ekstase zu versetzen und seinem Schöpfer eine Partei zu gewinnen, die keine andere Musik in dieser Welt mehr hören will, als die „phantastische Symphonie" von Berlioz. Wer diese Symphonie hier in Paris hört, gespielt von Berlioz' Orchester, muß wirklich glauben, ein noch nie vernommenes Wunder zu hören. Ein ungeheurer innerer Reichtum, eine heldenkräftige Phantasie drängt einen Pfuhl von Leidenschaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, sind kolossal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerstreifen geteilt und zu flüchtigen Gestalten gemodelt. Alles ist ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend. Formenschönheit ist nirgends anzutreffen, nirgends der majestätisch-ruhige Strom, dessen sicherer Bewegung wir uns hoffnungsvoll anvertrauen möchten. Der erste Satz aus Beethovens Cmoll-Symphonie wäre mir nach der „Sinfonie fantastique" reine Wohltat gewesen.

Ich sagte, die französische Richtung sei auch in Berlioz vorherrschend; in der Tat, wäre dies nicht der Fall, und wäre es eine Möglich-

keit, daß er sich aus ihr entfernen könnte, so dürften wir vielleicht auch in ihm, was man auf gut deutsch nennt, einen würdigen Schüler Beethovens erhalten. Jene Richtung macht es ihm jedoch unmöglich, sich dem Beethovenschen Genius unmittelbar zu nähern. Es ist dies die Richtung nach außen, das Aufsuchen der gemeinschaftlichen Anklänge in den Extremitäten. Wenn im geselligen Leben sich der Deutsche am liebsten zurückzieht, um dem eigentlichen Nahrungsquell seiner produktiven Kraft in seinem Innern nachzuforschen, sehen wir im Gegenteil den Franzosen diesem Quell in den äußersten Spitzen der Gesellschaft nachstreben. Der Franzose, der zunächst daran denkt, zu unterhalten, sucht die Vervollkommnung seiner Kunst in der Veredlung, in der Vergeistigung dieser Unterhaltung, verliert aber nie den unmittelbaren Zweck aus dem Auge, nämlich, daß sie gefällig sei und die größtmögliche Zahl von Zuhörern zu fesseln vermöge. Der Effekt, die augenblickliche Wirkung ist und bleibt ihm somit Hauptsache; entbehrt er der inneren Anschauungskraft gänzlich, so genügt ihm die Erreichung dieses Zweckes allein; — ist er aber mit wahrhaft schöpferischer Kraft begabt, so bedient er sich dieses Effektes allerdings, aber nur als ersten und wichtigsten Mittels, um seine innere Anschauung allgemein kund zu geben. — Welcher Zwiespalt muß nun nicht in einer Künstlerseele wie der Berlioz' entstehen, wenn ihn auf der einen Seite eine rege innere Anschauungskraft drängt, aus dem tiefsten, geheimnisvollsten Brunnen der Ideenwelt zu schöpfen, während ihn auf der anderen Seite die Anforderung und Eigenschaft seiner Landsleute, denen er angehört und deren Sympathie er teilt, ja, wenn ihn sein eigener Gestaltungstrieb darauf hinweist, sich zunächst nur in den äußerlichsten Momenten seiner Schöpfung auszusprechen? Er fühlt, daß er etwas Außergewöhnliches, etwas Unendliches wiederzugeben hat, daß Aubers Sprache dafür viel zu klein ist, daß es aber doch ungefähr wie diese Sprache klingen müsse, um sein Publikum sogleich von vornherein zu gewinnen, und somit gerät er in jene unheilig-verworrene, modern-frappante Tonsprache, mit der er die Gaffer betäubt und gewinnt, und diejenigen zurückschreckt, die leicht imstande gewesen wären, seine Intentionen von innen heraus zu verstehen, während sie so die Mühe verschmähen, sich von außen hineinzufühlen.

Ein anderes Übel ist, daß es scheint, als ob Berlioz sich in seiner Isoliertheit gefalle und sich hartnäckig darin zu behaupten suche. Er hat keinen Freund, den er für würdig hielte, von ihm um Rat

befragt zu werden, dem er erlaubte, ihn auf diese oder jene Unform in seinen Arbeiten aufmerksam zu machen.

Mit großem Bedauern erfüllte mich in diesem Bezuge die Anhörung seiner Symphonie „Romeo und Julie". Neben den genialsten Erfindungen häuft sich in diesem Werke eine solche Masse von Ungeschmack und schlechter Kunstökonomie, daß ich mich nicht erwehren konnte, zu wünschen, Berlioz hätte vor der Aufführung diese Komposition einem Manne wie Cherubini vorgelegt, der gewiß, ohne dem originellen Werke auch nur den geringsten Schaden zuzufügen, es von einer starken Zahl entstellender Unschönheiten zu entladen verstanden haben würde. Bei seiner übermäßigen Empfindlichkeit würde aber selbst sein vertrautester Freund es nicht wagen, einen ähnlichen Vorschlag zu tun; auf der anderen Seite frappiert er seine Zuhörer in dem Maße, daß sie in ihm eine ganz unvergleichliche Erscheinung erblicken, an die kein Maßstab zu legen sei, und somit wird Berlioz immer unvollendet bleiben und vielleicht wirklich nur als eine vorübergehende, wunderbare Ausnahme glänzen.

Und dies ist schade! Verstände es Berlioz, sich zum Meister des vielen Vortrefflichen zu machen, das aus der letzten, glänzenden Periode der modernen französischen Musik hervorgegangen ist, vermöchte er es, seine von ihm mit so eitlem Mute geltend erhaltene Isoliertheit aufzugeben, um sich an irgend eine würdige Erscheinung der gegenwärtigen oder vergangenen Musikepoche als an einen Stützpunkt anzulehnen, so müßte Berlioz zuversichtlich einen so mächtigen Einfluß auf die musikalische Zukunft Frankreichs erhalten, daß sein Andenken unvergeßlich sein würde, denn Berlioz besitzt nicht nur schöpferische Kraft und Originalität der Erfindung, sondern ihn ziert auch eine Tugend, die seinen komponierenden Landsleuten gewöhnlich so fremd ist, als uns Deutschen das Laster der Koketterie. Diese Tugend ist, daß er nicht fürs Geld schreibt, und wer Paris, wer das Wesen und Treiben der Pariser Komponisten kennt, der versteht diese Tugend hierzulande zu würdigen. Berlioz ist der erbittertste Feind alles Gemeinen, Bettelhaften und Gassenhauerischen, — er hat geschworen, den ersten Straßenorgeldreher zu erwürgen, der es wagen sollte, eine seiner Melodien zu spielen. So fürchterlich dieser Schwur ist, so fürchte ich doch nicht im geringsten für das Leben eines dieser Gassenvirtuosen; ich bin vielmehr überzeugt, daß von niemand Berlioz' Musik mit größter Verachtung behandelt wird, als von den Mitgliedern jener ausgebreiteten Musikantenzunft. Und dennoch kann

man Berlioz nicht absprechen, daß er es sogar versteht, eine vollkommen populäre Komposition zu liefern, allerdings: populär im idealsten Sinne. Als ich seine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juli-Gefallenen geschrieben, empfand ich lebhaft, daß jeder Gamin mit blauer Bluse und roter Mütze sie bis auf den tiefsten Grund verstehen müsse; freilich würde ich dieses Verständnis mehr ein nationales, als ein populäres nennen sollen, denn vom „Postillon von Lonjumeau“ bis zu dieser Juli-Symphonie ist allerdings noch ein gutes Stück Weg zurückzulegen. Wahrlich, ich bin nicht übel willens, diese Komposition allen übrigen Berliozschen vorzuziehen; sie ist edel und groß von der ersten bis letzten Note; — aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Apotheose erhebt. Rechne ich noch das Verdienst hinzu, das sich Berlioz durch die überaus edle Behandlung der ihm hier allein zu Gebote gestellten Militärblasinstrumente erwarb, so muß ich wenigstens in bezug auf diese Symphonie widerrufen, was ich oben über die Zukunft der Berliozschen Kompositionen sagte, — ich muß mit Freude meine Überzeugung aussprechen, daß diese Juli-Symphonie existieren und begeistern wird, so lange eine Nation existiert, die sich Franzosen nennt. — — —

Ich bemerke, daß ich meiner Pflicht, etwas über Berlioz zu schreiben, besonders der Länge und Breite nach, vollkommen Genüge geleistet habe. Ich halte es daher nun auch für billig und meiner Korrespondenz zuträglich, daß ich jetzt zu Tagesberichten übergehe.

Sogleich in dem ersten komme ich noch einmal auf Berlioz zurück; ich will nämlich von dem Konzerte sprechen, das Liszt zum besten der Subskription für Beethovens Denkmal gab und Berlioz dirigierte. Wunderbar! Liszt — Berlioz — und in der Mitte, an der Spitze oder am Ende (wie man will) Beethoven! Man könnte Fragen an die Macht richten, die alles erschuf und erschafft, was da war und existiert, — man könnte fragen — — —. Fragen wir nicht — sondern bewundern wir die Weisheit und Güte der Vorsehung, die einen Beethoven erschuf! — Liszt und Berlioz sind Brüder und Freunde, beide kennen und verehren Beethoven, beide stärken ihre Kräfte aus dem Wunderbronnen seines Reichtums, und beide wissen, daß sie nichts besseres tun konnten, als für Beethovens Denkmal ein Konzert zu geben. Doch ist einiger Unterschied unter ihnen zu machen, vor allem der, daß Liszt Geld gewinnt, ohne Kosten zu haben, während Berlioz Kosten hat und nichts gewinnt. Nachdem diesmal Liszt seine

Kassenangelegenheiten in zwei goldreichen Konzerten geordnet hatte, dachte er aber ausschließlich nur noch an seine gloire; er spielte für arme mathematische Genies, und für das Denkmal Beethovens. Ach wie gern gäben so viele Konzerte für Beethoven! Liszt konnte es tun und einen Beweis für die Paradoxe liefern, daß es herrlich ist, ein berühmter Mann zu sein. Was aber würde und könnte Liszt nicht sein, wenn er kein berühmter Mann wäre, oder vielmehr, wenn die Leute ihn nicht berühmt gemacht hätten! Er könnte und würde ein freier Künstler, ein kleiner Gott sein, statt daß er jetzt der Sklave des abgeschmacktesten Publikums, des Publikums der Virtuosen ist. Dieses Publikum verlangt von ihm um jeden Preis Wunder und närrisches Zeug; er gibt ihm, was sie wollen, läßt sich auf den Händen tragen und — spielt im Konzert für Beethovens Denkmal eine Phantasie über „Robert den Teufel"! Dies geschah aber mit Ingrimm. Das Programm bestand nur aus Beethovenschen Kompositionen; nichtsdestoweniger verlangte das hinreißende Publikum mit Donnerstimme Liszts vortreffliches Kunststück, jene Phantasie, zu hören. Es stand dem genialen Manne gut, als er mit den, in ärgerlicher Hast hingeworfenen Worten: „Je suis le serviteur du public; cela va sans dire!" sich an den Flügel setzte und mit zerknirschender Fertigkeit das beliebte Stückchen spielte. So rächt sich jede Schuld auf Erden! Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Phantasie über den Teufel vortragen müssen! Vielleicht wird es dann aber das letztemal sein! —

Unter Berlioz' vorzüglichsten Eigenschaften muß seine Fähigkeit als Dirigent genannt werden; er bewies sie von neuem in dem besprochenen Konzerte. Es ist stark davon die Rede, daß er die Stelle des Orchesterchefs der Großen Oper erhalten werde, wogegen Habeneck Cherubinis Stelle am Conservatoire einnehmen würde. Es stößt sich nur noch an Cherubinis Leben; alles wartet auf seinen Tod, wahrscheinlich, um dann sogleich Konzerte für sein Denkmal geben zu können, da er bei Lebzeiten bereits so arg vergessen worden ist.

Sollte man es glauben, der Komponist des „Wasserträgers" lebt hier in Paris, und an keinem der tausend Orte, wo man Musik macht, ist es möglich, eine Note dieses „Wasserträgers" zu hören! Ich liebe alles Neue ungemein, bin der Mode ergeben, wie kein anderer und lebe in der festen Überzeugung, daß ihre Herrschaft ebenso notwendig als mächtig sei: — wenn man aber vor lauter Mode so weit kommt, daß ein Mann wie Cherubini total vergessen wird, so möchte

ich lieber wieder zu dem alten Frack greifen, in dem ich konfirmiert wurde und welchen ich trug, als ich den „Wasserträger“ zum ersten Male hörte.

Jedoch gibt man mitunter auch alte Opern. Ich entsinne mich mit wahrem Entzücken des „Joconde“, den man im vorigen Winter in der Opéra comique gab; mir ward das Herz so voll, obgleich das Haus sehr leer war. Ich begriff an diesem Abend nicht, warum Herr Clapisson Opern komponiere, da es wirklich deren gar nicht bedarf, solange man noch „Joconde“ hat. Indes sind die Bedürfnisse der Menschen, zumal der Theaterdirektoren wunderlicher Art; sie lassen sich oft Stücke machen und Opern komponieren, von denen sie im voraus wissen, daß sie nichts taugen, daß sie durchfallen, daß kein Mensch sie hören will, und für welche sie dennoch 20000 Franks bezahlen. Gott weiß, wozu sie sie brauchen! Ungefähr so war es letzthin mit einer Oper des Herrn Thomas „Le comte Carmagnola“ der Fall. Sie hatte nur zwei Akte, war lächerlich langweilig, fiel erstaunlich durch — und dennoch hat der Direktor der Großen Oper die oben erwähnte Summe dafür gezahlt — wahrscheinlich als Entschädigung für die droits d’auteur, die sich bei einer durchgefallenen Oper eben nicht hoch belaufen. Man sieht, daß man hier sein Glück machen kann!

Ich entsinne mich soeben, daß ich Ihnen noch kein Wort über die Heinefetter (Kathinka) geschrieben habe, und diese erfreuliche Erscheinung verdiente es vor allem, in einer deutschen Korrespondenz hervorgehoben zu werden. Diese hübsche Sängerin, die, wie Sie wissen werden, in der „Jüdin“ zuerst debütierte, fährt fort, in der Gunst des Publikums sich immer fester zu setzen. Sie kann sich rühmen, bei jenem Debüt einen wahren Triumph gefeiert zu haben, indem sie von dem Operndirektor nicht nur nicht unterstützt wurde, sondern dieser die ihm zu Gebote stehende große Gewalt der Claque sogar gegen die Debütantin anwendete. Sonderbare Verwicklungen der Umstände hatten es dem Direktor einleuchtend gemacht, daß sein Manöver notwendig sei; was die Heinefetter jedoch rettete, war erstlich wohl ihr schönes Talent, dann aber auch der Umstand, daß sich die Intentionen des Direktors eben zu deutlich kundgaben. Alles nahm Partei für sie, und es war ergötzlich, zu sehen, wie die Lions der Logen die chevaliers du lustre — so nennt man die Mitglieder des wohltätigen Instituts der Claque — durch wütendes Beifallklatschen verhöhnten. — Die Stellung der Heinefetter ist gesichert, und der

Fleiß und die Bescheidenheit, die sie mit ihrem Talente verbindet, läßt mit Zuversicht annehmen, daß die Oper in ihr eine ihrer größten Zierden gewonnen hat.

Nicht so glücklich ist es mit Fräulein Löwe abgegangen. Ihren ersten Erfolg, sowie den Erfolg dieses Erfolges in bezug auf ein Engagement bei der Großen Oper habe ich Ihnen bereits gemeldet. Zugleich zeigte ich Ihnen an, daß Fräulein Löwe an der Italienischen Oper engagiert sei; diese Nachricht bestätige ich, jedoch muß ich hinzufügen, daß das Engagement sich nur auf die Londoner Saison erstreckte, so daß die deutsche Sängerin in Paris zu keinem Auftritt auf einem Theater gelangte. Sie war also darauf beschränkt, nur in Konzerten zu singen, und es schmerzt mich, sagen zu müssen, daß ihr ferneres Auftreten von keinem so günstigen Erfolge begleitet war, als das erste Konzert der Gazette musicale. Sehr ungünstig war allerdings die Wahl der Gesangstücke, in denen sie sich gewöhnlich hören ließ. Hatte man sich das erstemal darüber hinweggesetzt, daß sie die „Adelaide" sang, eine Komposition, die ihrer Gesangsfähigkeit durchaus nicht unbedingt zusagt, so wurde man endlich doch frappiert, als sie fortfuhr, fast ausschließlich nur diese Kompositionen zu singen. Vergebens suchte sie die Monotonie, in der sie sich auf diese Weise dem Publikum zeigte, durch eine Arie von Graun und dergleichen zu zerstreuen, im Gegenteil hat die unselige Arie viel zu ihrem Fall beigetragen; die Franzosen fanden diese ellenlangen, altmodischen Rouladen gar zu närrisch, und ein so guter Christ ich bin, so muß ich gestehen, daß mir selbst das Lachen darüber ankam. Was sollten da die Pariser tun, die an nichts, selbst nicht an Graun glauben! — Es ist möglich und wünschenswert, daß Fräulein Löwe ihren einigermaßen geschädigten Ruf bei der Italienischen Oper in London wieder herstellt, jedoch wird ihr auch da der Sieg nicht leicht werden, denn alles zusammengenommen, muß man gestehen, daß die Grisi auch etwas wert ist und so leicht nicht verdunkelt werden kann.

Greifen wir aber den Dingen nicht vor, die sich in London zutragen sollen; ich muß in Paris bleiben, und hier wird bald leider nichts Wichtiges mehr vorgehen, das für meine Feder taugen könnte. Es kommt der Sommer, und somit die Staatsaktionen und Revolutionen — ein schlimmes Kapitel, von dem ein deutscher Musiker sich fern halten muß. Dennoch soll meine Korrespondenz einen glänzenden, politisch-historischen Schluß bekommen: was könnte historischer, politischer und glänzender sein, als die Taufe des Grafen von Paris

und die damit verbundenen Feuerwerke? Noch mehr, was kann brillanter sein, als (damit ich nicht aus der Musik falle!) das Concert monstre, das in einigen Tagen in der Galerie des Louvre gegeben werden soll, dem Louis Philipp beiwohnen und in welchem er (wie man mir ganz im Vertrauen gesagt hat) unter Absingen einer Auberschen Arie dem Thron entsagen wird? Es wird dies eine aufregende Szene abgeben, und da ich jetzt vorzüglich der Ruhe bedarf, so muß ich mir vornehmen, einer dringenden Einladung zu diesem Konzert (jedenfalls, damit ich es in der „Abendzeitung“ gehörig herausstreichen möchte) nicht Folge zu leisten. Ich überlasse es also Ihren politischen Korrespondenten, über dieses Konzert zu berichten, und behalte mir hier nur noch die Taufe und das Feuerwerk vor.

Die alte Notre-dame nahm mit ehrwürdiger Freundlichkeit den jungen Mann (Sie wissen, der Täufling ist gegen drei Jahre alt) auf und hörte mit Verwunderung die Rede an, die (wie mir jemand versichert, der ganz in der Nähe stand) der junge Graf vor dem Taufbecken gehalten haben soll. Des Abends glänzte dieselbe Notre-dame in Leuchtkugeln, Raketen und Schwärmern (jedoch weder religiösen noch politischen). Sie war zur Bequemlichkeit nicht weit vor die Tuilerien hingestellt worden und bestand aus lauter Holz, Papier und Pulver; bis auf das Geringste war jeder Stein, jeder Pfeiler, jede Verzierung der erhabenen Steinmutter nachgeahmt; alle Welt jauchzte und frohlockte, — mir war's, als sehe ich den Glöckner droben. Das Volk drückte und drängte; ich lobte die Vorsicht der Regierung, welche dem bösen Faubourg Saint-Antoine ein ganz besonderes Feuerwerk an der Barrière du trône abbrennen ließ, um die schlimmen Bewohner dieser Vorstadt eine ziemliche Strecke entfernt zu halten.

Sie sehen, ich werde politisch; lassen Sie mich daher hier aufhören, denn ein weiteres Vordringen im Felde der Taufen und Feuerwerke müßte mich endlich auf Abwege führen, aus denen ich mich vielleicht nur erst durch das nächste Konzert im Louvre wieder herausfinden würde; da das Concert monstre mit 500 Musikern jedoch ebenfalls über meine Kräfte geht, so kann ich allem Übel nur dadurch ausweichen, daß ich mich Ihnen eiligst und gehorsamst empfehle als Ihren

ergebensten

Richard Wagner.

IV.

Paris, den 6. Juli 1841.

Sie haben ihn nicht tot machen können, unseren lieben herrlichen „Freischützen“! Sie haben ihm angetan, was sie irgend nach den vortrefflichen Pariser Gesetzen ihm antun konnten; sie haben ihn mit Ennui versehen und in seiner Unlogik gelassen, sie haben — daß ich mich diesmal kurz fasse — alles das mit ihm angestellt, worüber ich mich letzthin gegen die Leser der „Abendzeitung“ eines Breiteren ausließ, — und doch haben sie ihn nicht tot machen können! Man gibt ihn von Tag zu Tag; das Publikum findet sich immer gedrängter ein, es wird wärmer und wärmer und ruft bis! wo es irgend nur schicklich ist. Im Anfange wußte ich nicht sogleich recht, ob ich das Pariser Publikum oder den „Freischützen“ bewundern sollte; schon glaubte ich mich an die Vorstellung halten zu müssen, indem ich annehmen zu dürfen meinte, sie sei befriedigender geworden; dem war aber nicht so: alles träumte, weinte und zitterte wie zuvor, — dieselben Schrecken der Wolfsschlucht, dieselbe uneigennützige Jovialität Kaspars. Endlich war es mir klar, und ich kann unseren Landsleuten versichern, daß auch bei dieser Gelegenheit der „Freischütz“ mehr Bewunderung verdient, als das Pariser Publikum.

Nichtsdestoweniger aber zeugt es von der Kraft, der Ausdauer und erstaunlichen Elastizität des letzteren, daß es den Mut besaß, nach dem entsetzlichen Degout, den ihm die ersten Vorstellungen beigebracht haben mußten, sich wiederum auf den roten Samtbänken der Oper zu versammeln mit dem Vorsatze, den „Freischützen“ abermals von Anfang bis zu Ende mit anzuhören. Unter solchen Umständen mußte auch dieser endlich das seinige tun: unter aller langweiligen Hülle mußte er ihnen endlich hervortreten, frisch, jung und herrlich, wie er ist!

Doch halt! Ich gehe zu weit: frisch, jung und herrlich — wie er ist, konnte er sich ihnen doch nicht zeigen; gerade das, was wir Deutschen so innig an ihm lieben, konnte doch wohl nun und nimmermehr den Parisern ebenfalls zum Herzen sprechen, — das geht einmal nicht, das verbietet die Pariser Sitte. Dafür aber erfassen die Franzosen Schönheiten, die uns bei einer Vorstellung des „Freischützen" fast entgehen, oder die wir doch wenigstens nur mit der befriedigten Ruhe der Gewohnheit dahinnehmen. Ich spreche von den rein musikalischen Schönheiten des „Freischützen", von den vielen wundervollen Effekten, die bei dem anspruchslosen Aufwand von Mitteln den Franzosen etwas gänzlich Neues sind und die sie mit ungeheucheltem Enthusiasmus zu würdigen verstehen. Man kann sich den Rausch des Pariser Publikums nicht vorstellen, mit dem es z. B. den schönen Hdur-Satz im letzten Finale aufnimmt, trotzdem daß ihm der ganze gedehnte Schluß mit dem äußerst ehrwürdigen Eremiten ein Greuel ist; die wenigen Takte, wo sich sämtliche Solostimmen in diesem Satze vereinigen, bringen hier einen so unendlich entzückenden Eindruck hervor, daß ich zur Ehre der Pariser sagen muß, ich habe noch nie die hinreißendste Kadenz Rubinis mit gleichem Enthusiasmus von ihnen da capo rufen hören, obgleich Berlioz im „Journal des Débats" das Publikum inständig gebeten hat, sich nach diesem Satze ruhig verhalten zu wollen, um die Stelle nicht zu bedecken, wo der Eremit so schön nach C dur übergeht. Mein Gott, was machen sich die Franzosen aus einem Eremiten, zumal wenn er nach C dur übergeht! —

An dieser glücklichen Wendung, die hier so gegen alles Erwarten der Erfolg des „Freischützen" genommen, hat nun ebenfalls das ungeheure Renommee des deutschen Meisterwerks den mächtigsten Anteil. Wehe dem „Freischützen", wenn er als das Produkt eines unbekannten Komponisten in Paris so, wie es geschah, zum erstenmal über die Szene gegangen wäre! Rettungslos wäre er und sein Schöpfer verloren gewesen, und kein musikalisch-biographisches Lexikon der Welt würde je den Namen des letzteren aufgezeichnet haben. Der „Charivari" würde über seinen Erfolg gemeldet haben, was er über die Aufnahme des „Benvenuto Cellini" von Berlioz berichtete: „Das Publikum schlief und erwachte pfeifend." Ein passabler Witz— und somit für die Ewigkeit zu Grabe! — Das konnte und durfte hier aber nicht der Fall sein; dazu kam, daß dem Publikum doch eine verwirrte Ahnung von der mystischen Herrlichkeit des „Freischützen" angekommen sein mußte, die ihm den Tag nach der Vorstellung, die es

so sehr degoutiert hatte, keine Ruhe ließ und endlich das unbegreifliche Verlangen erweckte, morgen den „Freischützen“ noch einmal zu hören. Mehr aber, wie ich bereits sagte, bedurfte es nicht, — der „Freischütz“ selbst mußte das übrige tun. Er hat es getan; man geht und drängt sich, man klatscht und jubelt — o, du herrlicher „Freischütz“! Man spricht sogar schon von Generosität gegen die Erben des deutschen Meisters. Wir werden sehen! —

Nun haben wir auch ein deutsches Ballett gehabt; es spielt, oder tanzt vielmehr, in Schlesien, nicht weit von Breslau, und ein deutscher Dichter, Heinrich Heine, hat die Idee dazu gegeben. Es ist dies die Sage von den Willis, jenen mit ungestilltem Liebesverlangen gestorbenen Bräuten, welche um Mitternacht dem Grabe entsteigen, um die Männer, die ihnen nahen, zu Tode zu tanzen. An dieser phantasievollen Sage hat den Franzosen besonders die gute Qualifikation zum Ballett gefallen; in der Tat, welche Gelegenheit zur Geltendmachung der unsäglichsten Pirouetten, der übersinnlichsten Entrechats bietet nicht diese unheimliche Lust der Willis dar? Um übrigens die Tanzmorde wahrscheinlich zu machen, hat der Bearbeiter sehr recht getan, die Szene in die Nähe von Breslau zu verlegen, anstatt nach Paris; denn nur, wenn sie dieselben für Deutsche oder gar für Schlesier halten müssen, könnten sich die Franzosen diese Opfer der Tanzlust erklären. Ein Zuschauer der Pariser Maskenbälle hat nämlich Gelegenheit, sich zu überzeugen, daß ein Franzose nun und nimmermehr tot zu tanzen ist.

Der Charakter, die Gewohnheiten und die Eigenschaften der Franzosen machen ihnen, zumal im Gebiete der Poesie, viele Dinge rein undenklich und unbegreiflich; es sehen sich daher Opern- und Ballettdichter oft veranlaßt, ihre Wunder dem Auslande zu entnehmen, wobei sie neben der Möglichmachung von tausend Sonderbarkeiten immer noch den Vorteil haben, von ihrem Publikum unbedingten Glauben fordern zu dürfen. Wird das ausländische Wunder, wie es jetzt erstaunlich in der Mode ist, gar noch unter ausländischem Namen eingeführt, so bleibt nichts mehr zu wünschen übrig: am „Franc-tireur“ würden die Franzosen vielerlei auszusetzen gehabt haben, über „le Freischutz“ sind sie aber vollkommen einverstanden, es ist und bleibt ihnen im eigentlichsten Sinne des Wortes ein böhmisches Dorf. „Les Willis“ sind ihnen daher auch gerade recht; was sollen sie über sie streiten? Sie finden Männer, die sich zu Tode tanzen können, also glaubt man auch, daß es wirklich solch unregel-

mäßig und unzureichend organisierte Adamssöhne gäbe, so wenig sie sich dergleichen auch in Wahrheit vorstellen können. „Wie muß es doch in Schlesien, Thüringen und den angrezenden Ländern sonderbar zugehen!" — Wir Deutschen brauchen keine „Willis"; — ein einziger Ball der Pariser Großen Oper reicht hin, uns den Armen des Tanztodes zu überliefern. —

Übrigens ist es mit diesem Ballett, wie mit allen andern; man tanzt gut, man hat schöne Dekorationen, man macht artige Musik. Diesmal hat die letztere Herr Adam gemacht, der Mann, der den „Postillon" und den „Konditor" erschuf; dieser Schöpfer hat sich schmählich schnell ausgeschaffen, er hat sich in beinahe ebenso kurzer Zeit zu Tode komponiert, wie das Opfer des Willis sich zu Tode tanzt. Seinen Fall begreifen die Franzosen sehr leicht; sie sehen fast alle Monate einen Komponisten an seiner Musik sterben und sind stets bereit, ihn zu Grabe tragen zu helfen. Dann und wann erfahren sie nachher, daß der Abgeschiedene mit seiner Musik noch in Deutschland sein Wesen treibe; man wundere sich daher nicht, wenn sie Deutschland für das Land der Geister und Gespenster halten!

Herr Adam spukt jedoch auch noch in Paris umher; man ist alle Monate auf dem Punkte, ihn eben radikal vergessen zu haben, als er sich immer noch einmal meldet. Auch mit den „Willis" meldete er sich abermals kurz vor seiner Abreise; er ist nämlich stets im Begriffe, morgen oder übermorgen nach Petersburg, Berlin oder Konstantinopel abzureisen und an einem dieser Orte in aller Geschwindigkeit ein kleines Ballett für 100 000 Franks zu komponieren. Unheimlicher Gespensterspuk! —

Letzthin hat auch Herr Kastner, ein Elsaßer und gelehrter junger Künstler, an der Komischen Oper debütiert. Bisher, wenigstens in Paris, meist nur als geistvoller Theoretiker bekannt, suchte er eine Gelegenheit, sich als dramatischer Komponist zu zeigen, welche bei den außerordentlich günstigen Familienverhältnissen, in denen er lebt, gerade nicht übermäßig schwer zu finden war. Wie aber die abscheuliche Einrichtung bei den Pariser Theatern besteht, war er so ziemlich wie gezwungen, das erste beste Buch, das ihm die Direktion der Komischen Oper zustellte, anzunehmen; an eine freie Wahl, an eine Übereinkunft mit einem Dichter war schon aus dem Grunde nicht zu denken, daß es in Paris gar keine Wahl und keine Dichter gibt; außerdem sind aber die Direktoren so sehr an den rein handwerksmäßigen Betrieb ihrer Geschäfte gewöhnt, daß sie gar nicht begreifen können

würden, was eigentlich Wahl und Dichterübereinkunft sei, selbst wenn beides zu treffen möglich wäre. Herrn Kastner wurde nun ein so peinlich armes und nichtswürdiges Buch zugestellt, daß er wahrscheinlich nicht wußte, was er damit anfangen sollte, und deshalb lauter Fugen schrieb; wenigstens behauptet das Publikum, in der Vorstellung der „Maschera" von Anfang bis zu Ende nichts als Fugen gehört zu haben. Das hat nun den friedfertigen Besuchern der Opéra comique durchaus nicht zugesagt; sie erklärten, dies sei gegen die Abrede beim Abonnement, und keineswegs wären sie verpflichtet Händel zu hören. Mir schien es im übrigen, daß diese Musik dennoch manches Schöne enthielt, nur, glaube ich, müsse Herrn Kastner geraten werden, von der dramatischen Musik abzustehen, um sich einem Genre zu widmen, der seinen, mit einer gewissen leidenschaftlosen Unbiegsamkeit ausgebildeten musikalischen Fähigkeiten mehr zusagt. In dieser ruhig-strengen Richtung ist Herr Kastner eine beachtenswerte Ausnahme unter der in Paris vorrätigen ungeheuren Komponistenbevölkerung.

Auf demselben Theater wurde kürzlich eine ganz artige, neue Kleinigkeit gegeben, „Die beiden Diebe", Musik vom Orchesterdirigenten der Komischen Oper, Herrn Girard. Man stiehlt in dieser Oper mit vieler Eleganz und Besonnenheit verschiedene Diamanten und eine goldene Uhr; die Kleinigkeit ist also bedeutend genug, zumal da mit einer solchen Wahrheit gestohlen wurde, daß jeder unwillkürlich nach seinen Diamanten und seiner goldenen Uhr fühlte; nur ich nicht. —

Was sind aber alle diese Neuigkeiten gegen die ungeheure Kalamität, die Paris trifft und treffen wird! — Nicht die stille Saison, nicht die Abreise aller politischen Notabilitäten, nicht die Calembourgs des Herrn Sauzet, nicht der unerhörte Preis des Rind- und Kalbfleisches, nicht der schreckliche Ausfall in den Staatsausgaben, nicht die entsetzlichen Steuern zugunsten der Befestigungen, nicht die Aussicht auf eine nahe Revolution, — nichts von alledem! Ein ganz anderes, ungeheures Unglück ist es, das die bejammernswürdigen Bewohner von Paris heimsucht, das die eleganten Quartiers mit einem Streiche veröden läßt, das die Faubourgs du Roule und St. Germain zu Dörfern verwandelt, das auf dem Pflaster der Chaussée d'Antin Gras wachsen läßt und ihre Hotels zum Aufenthalt für Eulen und Schuhus macht! Die glänzenden Hotels — ach, wie beklage ich sie! Ihre samtnen, parfümierten ehemaligen Bewohner — wie be-

jammere ich sie! Denn — Rubini wird nie wiederkommen. Mit gemütvollem Lächeln und sanftem Vorsatze wird der erhabene Mann seinen Freunden im feurigen Spanien und im frostigen, mitunter sogar kalten Rußland einen segenreichen Besuch abstatten und sich sodann über Berlin zu seinen Vätern nach Italien begeben. Bei dem allen wird er aber, wie gesagt, nicht wieder nach Paris zurückkommen. Die Niedergeschlagenheit ist allgemein: — der Schuster wirft den Pfriemen weg, der Schneider die Nadel, die Modistin zertrümmert ihre Putzköpfe, der Parfümeur gibt seine Wohlgerüche allen Winden preis; nach Lyon werden keine Bestellungen in Seidenwaren mehr gemacht, nach Lille wird nicht mehr um Bänder geschrieben, denn ach! — die zarten Gäste der Italienischen Oper werden statt der Seide ein härenes Büßergewand tragen, statt der Bänder einen Strick um den Leib binden, statt der Parfüms sich Asche auf das Haupt streuen, statt der Atlasschuhe kümmerliche Sandalen tragen, — denn Rubini, Rubini, dem all dies galt — Rubini kommt nie wieder. — Ich begreife Louis Philipp nicht, es muß eine Revolution geben! Sollte er nicht soviel Macht gehabt haben Rubini zu halten?

Tout s'en va! — Es ist zum Verzweifeln. — —

Auch in Deutschland — so lese ich — hat man traurige Nachrichten aus Paris. Man schreibt viel über eine peinliche Affäre, die den Dichter Heinrich Heine hier betroffen hat; wie es scheint, freut man sich ganz außerordentlich über das Vorgefallene und glaubt dazu ein Recht zu haben, indem man ziemlich deutlich die Überzeugung ausspricht, daß Heine gerade nichts weiter, als eine Behandlung, wie die ihm hier letzthin widerfahrene, verdiene. —

Man muß gestehen, wir Deutschen sind ein großmütiges Volk! Wir sehen aus unsrer Mitte ein Talent hervorgehen, wie Deutschland wenig ähnliche aufzuweisen hat; wir freuen uns der frischen, kecken Entfaltung desselben, — wir rufen ihm Triumph und Vivat zu, als es unsre jungen Geister aus einer vollständigen Lethargie aufweckt, ihnen mit dem Opfer seiner eigenen Fülle den Weg bricht und zeigt, wohin die neuzugebärenden Kräfte unsrer Literatur sich richten sollen, um an ein neues, unbekanntes aber notwendiges Ziel zu gelangen. Wer von unsrem jungen Volk eine Feder zur Hand nimmt: gut oder schlecht, bewußt oder unbewußt, sucht er es Heine nachzumachen, denn nie hat eine so plötzlich und mit Blitzesschnelle hervorgerufene, gänzlich unvermutete Erscheinung ihre Richtung so unwiderstehlich beherrscht, als die Heines die ihrige. Nicht genug

aber, daß wir nachher geduldig zusehen, wie unsre Polizei dies herrliche Talent von seinem vaterländischen Boden verjagt, daß wir mit schnell erschlaffter Spannkraft übersehen, wie seine üppige Wurzel aus der Erde gerissen wird, die ihr allein Nahrung geben konnte, daß wir demzufolge mit schläfrigem Gähnen bemerken, Freund Heine hätte in Paris das Reisebilderschreiben verlernt, daß wir durch unsre Indifferenz ihn endlich gegen sich selbst blasieren, daß wir ihn zwingen, aufzuhören, Deutscher zu sein, während er doch nimmermehr Pariser werden kann, — nicht genug, daß wir ihm das Terrain so weit abschneiden, daß seiner strotzenden Fülle nichts weiter übrig bleibt, als an dem Lächerlichen, was man ihm, ohne es vielleicht zu wollen, übrig läßt, seinen Witz zu üben. — nicht genug, daß wir gleichgültig und kleinmütig dieser Verstümmelung eines Talents zusehen, das bei glücklicherer Pflege an die größten Namen unserer Literatur gereicht haben würde; — nein! wir freuen uns auch und klatschen in die Hände, wenn diesem Heine endlich eine Behandlung widerfährt, wie wir sie bei uns gegen Sechzehngroschenrezensenten anzuwenden die praktische Gewohnheit haben! Man tut dies aber in Deutschland mit einer so ungestümen Schmähgier, daß man nicht einmal die Zeit findet, den Tatbestand jenes traurigen Auftrittes, den man so gern als eine verdiente Züchtigung betrachtet, zu ergründen. Der unberufene Berichterstatter in der „Leipziger Allgemeinen Zeitung" hat, wie ich versichern kann, die Umstände sowie die ganze Erzählung des Auftrittes nur aus der Aussage des Angreifers entnommen, welche Voreiligkeit er vergeblich durch die ebenso herrlichen als passenden moralischen Lehren, die er Heine gibt, zu rechtfertigen sucht. Noch keinem ist es eingefallen, die Aussage Heines über einen Vorfall, der schlechterdings ohne kompetente Zeugen stattfand, ebenfalls zu vernehmen. Ich wende mich daher an das Rechtsgefühl meiner Landsleute und frage, ob es nicht schändlich ist, nach der Aussage der einen Partei die andere schonungslos zu verdammen?

Heine befindet sich in diesem Augenblicke in einem Pyrenäenbade und liegt auf den Tod krank. Hatte er nicht den Mut, eine ihm wirklich zugefügte schmähliche Beleidigung zu rächen, so müssen wir ihn beklagen; keiner von uns aber hat das Recht, ihn deshalb zu schmähen, außer die Offiziere unsrer Armeen und die Landsmannschaften unsrer Universitäten; beide aber geht Heine nichts an.

Soviel ist gewiß; die Franzosen, die allerdings ihren Dichter auch besser gewahrt haben würden, hätten bei ganz gleichen Um-

ständen sich besser zu benehmen gewußt, trotzdem sie genug witzige Köpfe besitzen, die aus einem solchen Skandale einen flüchtigen Stoff zu Späßen zu ziehen sich gedrungen gefühlt haben würden; gelästert aber hätten sie ihren Dichter nicht, zumal, ohne ihn selbst gehört zu haben. Ich habe keinen Grund, für die Franzosen passioniert zu sein; hier aber nehme ich sie mir zum Vorbilde.

Richard Wagner.

V.

Am 1. August 1841.

Pariser Sonntagseindrücke.

Als der liebe Gott sechs lange Tage hindurch gearbeitet, wollte er sich am siebenten über alle Schöpfungen in Ruhe freuen, er legte darum die Hände in den Schoß und musterte jene, und fand sein Vergnügen daran. Wir sollen's ebenso machen, nur mit dem Unterschiede, daß uns der siebente Tag noch mit besonderem Dankgefühl erfüllen soll, weil uns der liebe Gott zu so vollkommenen, liebenswürdigen Geschöpfen gütigst hat machen wollen. Damit der liebe Gott nun nicht nötig habe, jeden einzelnen anzuhören (was an sich sehr mühsam wäre), sollen wir vereint in Kirchen und anderswo unsern Dank abstatten. — In Ländern, wo die Mode vorherrscht, wie in Frankreich, muß es Veränderung geben, und da man schon lange genug in die Kirche gegangen, geht man Mode halber auch wieder wo anders hin, z. B. in Kaffeehäuser und Theater. Und so machen's die Franzosen. Sie verstehen recht gut, was Christus einst sagte: „Wenn mehrere von euch versammelt sind, so bin ich mitten unter euch," und wenn man ihnen einwenden wollte, daß der Heiland nicht jeden Ort damit gemeint, so würden sie es für seine Schuld halten, weil er sich nicht deutlicher ausdrückt.

Die Franzosen lieben in Gesellschaft besonders Mitteilung, und da diese in der Kirche nicht so bequem geschehen kann, so kommen sie an andern Orten plaudernd zusammen, und besonders da, wo die Gesellschaft durch Frauen verherrlicht wird. Ja, den Umgang mit Frauen kann der Franzose nicht entbehren, und wenn er die Woche hindurch seine Neigung nicht befriedigen kann, so verlebt er doch den ganzen Sonntag mit seiner Geliebten, zeigt sich mit ihr an öffentlichen Orten und zieht sich mit ihr ins Stille zurück.

Der Sonntag ist in Paris der Frau gewidmet und würde besser der Tag der Herrin (Maitresse), als der des Herrn genannt, — der Sonntag ist der allgemeine Belustigungstag, an dem die Freude nicht allein im stillen genossen wird, sondern zappelnd heraussprudelt aus dem lustentbrannten Französlein, wie übergekochtes Wasser. —

„Schließt euch Sonntags ein, ihr freudlosen Männer, die ihr das Glück der Freundschaft und Liebschaft entbehrt in Paris; geht nicht hinaus: da wogt Paar über Paar innig verschlungen und freudetrunken durch die beseelten Straßen der verliebten Hauptstadt; ihr allein aber wißt nicht, ob ihr vor- oder rückwärts sollt, gehässige Scheelsucht und Schwermut kommt über euch, alle Freuden ziehen an euch vorüber und überlassen euch in jämmerlich langweiliger Trostlosigkeit eurem einsam und zwecklos herumdämmernden Geschick. Schließt euch ein, ihr Beklagenswerten, mit denen man nicht plappert, nicht liebäugelt, nicht hüpft und nicht springt! Ihr armen Geschöpfe!"

Wenn Ball und Landpartie das trauliche Paar nicht zurückhält, so geht's ins Theater. Handwerker, Kaufleute, hausierende oder wohletablierte Geschäftsleute, Bediente, Kutscher, Eckensteher und alle, deren Geschäfte in der Woche das Theatergehen nicht erlauben, strömen Sonntags dahin und überfüllen die dreißig Theater in Paris. Die Stücke en vogue werden gespielt.

In der Anlegung und Durchführung dieser Stücke erkennt man fast immer ein nationales Interesse, große Helden werden gefeiert, der Franzosen Ruhm ausposaunt, und dem Volke wird bei jeder Gelegenheit geschmeichelt. Außer Frankreich gibt's da keine Glorie, und kommen die Franzosen im Stücke mit andern Völkern in feindliche Berührung, so müssen diese entweder ganz hasenhaft über die Bühne weglaufen oder geneigten Hauptes niederkniend das große, edle, alles bezwingende Volk laut um Pardon bitten. Dann erklingt das Bravo aus allen Ecken, das Volk atmet kühn auf und sprüht glühende Blicke um sich.

Wird diese Überlegenheit nicht unmittelbar dargestellt, so geschieht's doch mittelbar: der Franzose steht dem Ausländer gegenüber immer geistreicher, überlegener und fähiger da; dieser aber wird in unwahrscheinlicher Nachäffung seines Dialektes lächerlich, geistlos und ungebildet dargestellt, und unbehilflich steht er neben dem allgewandten Franzosen. Deutsche werden durch Choucroute,

Pfeife und Plumpheit, Engländer durch Grobheit, Steifheit und Beefsteaks repräsentiert, denn die Nationalcharaktere können bei barbarischer Unkunde fremder Länder und Völker nicht aufgefaßt und dem Volke nicht zugänglich gemacht werden. Ehrgefühl fehlt dem Fremden in solchen Stücken immer; er kann nicht edel gegen seine Gefangenen handeln, er überfällt den Feind verräterisch und siegt nur durch schlechte, entehrende Mittel. Das erregt eine begeisternde Verachtung gegen das Fremde und dient der Nationalität zur ungerechten Basis.

Eine allgemeine Bemerkung dringt sich bei solchen Schauspielen dem stillen Beobachter auf: wenn ein schlechter Charakter oder eine entehrende Handlung auch noch so schön und richtig aufgefaßt und dargestellt werden, so können sie keinen Beifall gewinnen, sondern inneres Mißfallen gibt sich kund durch den gespitzten, pfeifenden Mund; aber eine, selbst falsch aufgefaßte, gute Handlung, die Gefahr und Aufopferung heischt, gewinnt aller Anwesenden Beifall. Ein Zeichen, daß das Grundgefühl des Volkes richtig und moralisch, und nur durch falsche Bildung und Schmeichelei verdreht ist.

VI.

Paris, den 8. September 1841.

Kein Mensch bezweifelt, daß Sommerszeiten herrliche Zeiten sind; all die Knöpfe, Kravatten, Gilets und Fracks, diese feindliche städtische Winterlast, lüften zu können, sich in einen Wald zu legen und tausend schöne Dinge zu träumen, — das ist etwas, was uns das Dasein wert macht, — wer wird es leugnen? — Ach, was sind diese Sommerszeiten unerträglich in Paris! Staub und Hitze, Qualm und Lärmen, Häuser — sieben Etagen hoch, und Straßen — sieben Fuß breit; schlechten Wein — mattes Wasser; Flußbäder mit tausend schmutzigen Gamins bevölkert, — und zu dem allen die satanisch engen Kleidungsstücke, in die man von den heillosen Pariser Schneidern gezwängt wird! Zur Entschädigung für diese Leiden schlechte Theatervorstellungen, — im Palais royal keine Déjazet, in den Variétés kein Audry, kein Bouffé im Gymnase, keine Rachel im Français — kein Duprez, keine Dorus in der Oper! Befindet sich jeder Pariser bei diesem Zustande der Dinge schlecht, so ist ein Korrespondent noch viel schlimmer daran. Glücklich der politische Berichterstatter; aus der Verlegenheit, in die ihn das Schweigen und die Abwesenheit aller diplomatischen Wirksamkeit versetzt, hilft ihm der glückliche Umstand, daß die Pariser Journale genötigt sind, trotz alles Übels jeden Tag zu erscheinen. Was die nun in der Herzensangst zusammenlügen, das kann er getrost für bare Münze weiter schicken, denn mit der Angabe einiger Autoritäten weiß er, daß ihm jeder in Deutschland glaubt. Was nun aber Kunst und dergleichen schöne Dinge betrifft, so müßte man sich notwendig selbst etwas vorlügen, um andern vorlügen zu können, — und das hat seine Schwierigkeiten, besonders wenn es an Imagination fehlt, die der Deutsche in der Regel in Paris verliert. Da es Ihnen nun

aber doch unbenklich scheinen würde, wollte ich ihnen melden, daß sich in Paris seit meinem letzten Berichte gar nichts Denkwürdiges ereignet habe, so will ich wenigstens dem Vorwurfe zu entgehen suchen, als ob ich mich auf negatives Lügen einlasse, und mit meiner dürren Ausbeute an traurigen Wahrheiten nicht zurückhalten.

Von der famosen Illumination der Champs élysées am Julifeste haben sie jedenfalls schon viel gehört und gelesen, — wie hätten politische Berichterstatter sich diese ausgemachte Wahrheit entgehen lassen können! Von den großen Wasserkünsten in Versailles weiß auch jeder, — somit bin ich hier alles Eingehens in Spezialitäten der sommerlichen Pariser Öffentlichkeit überhoben, denn meines Wissens fiel dieses Jahr außer den Wasserkünsten und der Illumination nichts in den Straßen vor — keine Revolution, keine Berliozsche Symphonie. Das kleine Erdbeben soll nur in den Briefen existiert haben, welche die Bewohner der Rue und Faubourg Montmartre an Herrn Arago schrieben. Man will behaupten, daß dieser Teil der Einwohner von Paris ein sehr exaltierter sei und sich lebhaft zu einer düsteren Romantik hinneige; als Grund dieser Eigentümlichkeit wird die heftige Lektüre der Schriften Paul de Kocks und des „Journal des Débats" angegeben. Ich kann mir nicht denken, daß es daher rühre. —

Das Haupttheater dieses Quartiers ist das Théâtre des Variétés. Es ist bei dem Erdbeben gänzlich verschont geblieben, fährt aber fort, die Köpfe seines Publikums zu exaltieren. Die Stücke, die hier aufgeführt werden, sind gewöhnlich von einer ganz ausschweifenden Art, und kein Theaterdichter hat es in diesem tollen Genre weiter gebracht, als Dumersan, der Verfasser der „Canaille". Sein neuestes Stück heißt „Un tas de bêtises". Aus diesem zierlichen Titel war nun auf allerhand Tollheiten zu schließen, denn auf „einem Haufen von Dummheiten" muß doch jeder etwas für sich finden. In der Tat aber war alles frappiert über die sonderbare Beschaffenheit dieses Stückes; es war gänzlich ohne eigentliche Handlung, an Intrigue nicht zu denken; dafür bewegten sich lauter allegorische Figuren vor den Augen der Zuschauer. Keine Tagesneuigkeit, keine halbweg auffallende Erscheinung aus dem Gebiete der Öffentlichkeit, die nicht personifiziert aufgetreten wäre; der famöse artesische Brunnen spielte eine Hauptrolle; er ward angekündigt durch zwei Chinesen, die, auf ihrem heimatlichen Boden eingeschlummert, von dem bis zu ihnen gedrungenen Pariser Bohr-

löffel erfaßt und so durch die Erde durch bis Paris gezogen worden waren; auf der Reise hatte sie plötzlich ein heftiger Frost ergriffen, der ihnen ein so gewaltiges Schütteln abnötigte, daß sie mit Recht schließen durften, das neulich bemerkte Erdbeben sei dadurch hervorgebracht worden. Herr Arago soll auf diese Erklärung nicht viel gegeben haben. Was aber das tollste war: das Stück hatte gar keine Ende. Ich weiß nicht, welche allegorische Person sich eben noch auf der Bühne umhertrieb, als es plötzlich im Parterre, in den Logen selbst sich zu regen begann; auch da waren an Schauspieler Rollen verteilt, die von oben herunter und von unten hinauf sich zu fragen und zu streiten begannen, so daß sich natürlich die Aufmerksamkeit des Publikums von der Bühne ab und auf die Mitspielenden unter, über und neben sich wandte. Als das Gezänk seinem Ende nahe war, blickte man wieder nach der Szene, — unvermerkt war der Vorhang gefallen. Dies Stück wurde ausgepfiffen. —

Mit der Großen Oper steht es sehr traurig; die Vorstellungen derselben werden selbst der Claque zuwider; der Vorklatscher soll einen enormen Zuschuß verlangt haben, ohne welchen er seine Mannschaften nicht mehr stellen könne. Das machen die bösen, bösen Sommerszeiten!

Im Sommer hält ein Pariser erster Sänger es unter der Würde, überhaupt zu singen; die zweiten Sänger finden es nicht der Mühe wert, gut zu singen. Unter solchen Bewandtnissen kommen denn Vorstellungen zum Vorschein, wie die letzte der „Hugenotten"; es läßt sich nichts Matteres und Empörenderes denken. — Für die Aufführungen der Pariser Oper ist es im allgemeinen charakteristisch, zu beobachten, welcher Unterschied zwischen den ersteren und den späteren stattfindet. Bei Opern von großem Erfolge, wie eben die „Hugenotten" oder „die Jüdin", sind die ersten zwanzig Vorstellungen gewöhnlich ausgezeichnet; — eine allgemeine Begeisterung herrscht durch das Ganze, — jeder überbietet sich, — selbst die mangelhaften Chöre leisten Vortreffliches: — dann aber ist es wie abgeschnitten; jeder glaubt nun das Seinige getan zu haben, und der Fremde ist zu bedauern, der nach Paris kommt, einer jener gepriesenen Opernvorstellungen hören will und nicht begreifen kann, wie das, was er hört und sieht, jemals Beifall gewinnen konnte. Da herrscht die auffallendste, fast absichtliche Unachtsamkeit und Gleichgültigkeit, und nirgends noch, als in der Pariser Oper, hat man

den unausstehlichen Violinbogen des Dirigenten mit solchem Geräusch und Gehämmer seine traurige Wichtigkeit geltend machen gesehen.

Etwas rüstiger geht es in der Komischen Oper her. Ehe man eine Hand umdreht, gibt es da Neuigkeiten, und einaktige Opern wachsen wie Pilze aus der Erde. Vor kurzem erst hat sich der Sohn des herrlichen Boieldieu mit einer solchen Oper wieder versucht; er hatte sich mit dem ersten und zweiten Akte der „weißen Dame" umgeben; es waren die Flügel, vermöge derer er emporzuschweben gedachte ... Ach, welche drückende Mitgift ist der berühmte Name eines Vaters! —

Aber auch an der Komischen Oper kommen tragische Begebenheiten zum Vorschein: — kürzlich hat ein Operntext von Scribe einen Komponisten an den Rand des Grabes gebracht, einen andern aber wirklich hineingestürzt. Man denke sich! — ein Operntext, den Scribe in zwei Tagen macht! — Welch ein erdrückender Koloß muß doch das Genie Scribes sein! — —

Die Sache ist merkwürdig. Es existiert ein Komponist, namens Clapisson, dem wurde als Gnade des Himmels ein Scribesches Textbuch zugeteilt. Nach der schönen Sitte der Pariser Direktoren mußte sich Clapisson verpflichten, an einem gewissen, festgesetzten Tage die Partitur abzuliefern, und zwar bei Strafe von 20 000 Frcs. Er staunte das Textbuch an, sann auf unerhörte Dinge und hatte nicht weniger im Sinne, als eine originelle Musik zu komponieren; da verfiel er in düsteres Brüten über irgend eine komische Szene und wurde krank. Der Direktor trat an das Bett des magern und verzehrten Mannes und beschloß, ihn vom sichern Tode zu erretten, indem er ihn seiner Verpflichtungen entband und das verhängnisvolle Textbuch mit sich nahm. Clapisson sprang heiter auf, komponierte zwei Quardrillen und eine Romanze, und wohl ward ihm wie einem Fisch im Wasser. Nun existierte aber ein anderer Komponist und der hieß Monpou; dieser ward auserwählt. Monpou hatte schon kühne Flüge in das biblische Reich getan, eine „keusche Susanne" komponiert: das war der Mann, der die Aufgabe lösen konnte. Mit kühnem Mut übernahm er die Verpflichtungen Clapissons und begann Scribes Text in Musik zu setzen. Je mehr er aber komponierte, verfiel aber auch er in die Wut, originelle Musik machen zu wollen, — er sann und sann, — nichts fiel ihm ein! Der Ärmste entschloß sich zum Genuß von starken Getränken, — er genoß, — sann nach

und — wurde krank! Ihm aber kam der Direktor nicht zu Hilfe, — der entsetzliche Text blieb in seinen Händen, — die Verpflichtung drückte ihn nieder, — und er erlag, — er starb! Ist dies nicht eine rührende Geschichte? Wenn das so fort geht, wird Scribe alle jungen französischen Komponisten morden; — er soll seitdem wieder acht fertige Operntexte liegen haben, — wer wird sie komponieren? —

Man hat jenen tödlichen Text endlich an Halévy gegeben. Dies war das beste Auskunftsmittel; wer Halévys untersetzten Körperbau, seine starke Faust sieht, der begreift, daß Scribes Text ihm nichts antun wird; bald werden wir die neue Oper sehen und erfahren, wo das Verderben saß.

Außerdem werden wir nun bald Halévys neueste große Oper: „Der Malteser-Ritter" zu hören bekommen; man versichert vorläufig, Madame Stoltz habe darin vierzehn Nummern zu singen, und riet deshalb dem Komponisten an, darauf zu dringen, daß ein geschickter Arzt beständig auf der Bühne zugegen sein solle.

Mancherlei bereitet sich vor. Her Adam instrumentiert Grétrys „Richard Löwenherz"; er selbst versichert, daß es sich hier nur um einiges Blech handele, das dem guten Grétry abgegangen sei und ohne das sich doch eigentlich kein echter „Löwenherz" denken lasse. Freundlich hat er die Sorge für die Zutat übernommen; nächstens werden wir dies Werk in der Opéra comique hören.

Nächstens werden auch die Italiener wiederkommen; man richtet ihnen den Saal Ventadour mit Gold, Samt und Seide her; — nächstens werden sie singen und — nächstens sollen Sie daher auch ausführliche Berichte erhalten von all den Wundern, die sich jetzt vorbereiten und bald in Erfüllung gehen müssen.

Richard Wagner.

VII.

Paris, den 5. November 1841.

Wollten Sie, verehrter Herr, gerade nur Nachrichten über den Herbst in und um Paris haben, so hätte ich Ihnen schon seit geraumer Zeit damit zu Gebote stehen können; ich würde Ihnen vom schaurigen Sausen und Heulen des herbstlichsten und hartnäckigsten aller Winde, der seit drei guten Monden die Pariser Campagne durchstürmt, berichten, — von lustig flackernden Kaminfeuern, von traurig flatternden Baumblättern, von mutig strömenden Regengüssen würde ich Ihnen erzählen, daß Ihnen das beste Hoffmannsche Märchen dabei in den Sinn kommen sollte. Dies alles ist hier mit einer erstaunlichen Voreiligkeit eingetreten; es gibt sogar Leute, welche behaupten, die unmutige Herbstzeit habe schon seit sechs Monaten begonnen.

Niemand verlangt aber von einem Pariser Korrespondenten Naturberichte; er darf nur von Kunst sprechen. Da hier nun der Kunsttaumel immer mit eintretendem Herbst beginnt, so war es natürlich, daß ich bei so deutlich ausgesprochenen Witterungszuständen mich seit lange schon auf die Kunstjagd aufmachte; hier aber entdeckte ich von neuem, wie sehr sich die Pariser Kunst von der Natur entfernt: — kein Windgetöse, keine Regengüsse, kein Frost, keine vergelbten Baumblätter können die Pariser überzeugen, es sei Herbst und somit Zeit für die Kunst; sie zu diesem Glauben zu vermögen, sind nur die Italiener, d. h. die italienische Oper, imstande, und zwar durch die Tatsache ihrer Wiederankunft in Paris. Zu ihrer ersten Vorstellung werden die ersten Herbsttrachten angefertigt, Mantille und Pelz kommen hier erst zum Vorschein und werden nun nicht wieder abgelegt, sollte es dem Schöpfer und Ordner aller Witterungsangelegenheiten auch belieben, die heißesten Sonnenstrahlen auf das herbstliche Paris ausströmen zu lassen.

Nachrichten über diesen Kunstherbst habe ich also zu geben; — so erfahren Sie denn: — er hat begonnen, denn die Italienische Oper ist eröffnet.

Ach, in welches Trauerhaus glaubte ich geraten zu sein, als ich am Abend der Eröffnung in die glänzend restaurierte Salle Ventadour trat! Glanz, Glanz, überall Glanz, und doch diese düstere Trauer über all den Glanz ausgebreitet! — O glänzendes Elend, o elender Glanz! — Rubini — — die Stimme versagt mir, soll ich von dem reden, dem sie nie versagte! — — Ich habe es wohl vorausgesehen, daß wir ihn endlich gar nicht mehr haben würden; wie oft sang dieser göttliche Mann doch so piano, daß man ihn gar nicht mehr hörte! Schmölze — so dachte ich mir da — nun auch noch dieser ätherische Körper bei der unsäglichen Glut dieses Ausdruckes, so müßte er uns endlich, wie vor den Ohren so auch vor den Augen hinwegschwinden. Ich hatte recht — der Mann existiert gar nicht mehr! O, möchten alle Sänger eine Lehre daran nehmen! Vergeudet nie eure äußerste Kraft im pianissimo, schmelzet nie zu sehr in sanfter Glut dahin, — ihr sehet, welch kläglich Ende jener fand, der jetzt als feister Schatten von Land zu Land zieht, und nicht mehr als 100 000 Franks Renten zu verzehren hat! —

Die nächste Folge des grausamen Verscheidens Rubinis war nun, daß man die Italienische Oper ohne Rubini eröffnen mußte; der Effekt dieses Defektes war leicht vorauszusehen: — Eiskälte, Todesstille. — Damit begnügte sich der Direktor aber nicht; er dachte an Ersatz. Ersatz für Rubini!! Und doch, es mußte sein! Alle Tenoristen Italiens wurden aufgeboten, an alle erging die Frage: willst du Rubini ersetzen? — Wie groß aber der Respekt für Rubini auch bei ihnen war, kann man daraus ersehen, daß sich nach langen Anfragen endlich erst ein primo uomo meldete, der sich nur unter folgenden Bedingungen zu des Gefürchteten Ersatz entschließen zu dürfen glaubte:

„Da" — so ungefähr schrieb der einsichtsvolle Aspirant — „vorauszusehen ist, daß ich ebensowenig als irgend ein anderer Tenorist in der Welt Rubini gleichzukommen imstande sein werde und ich demzufolge den härtesten Stand vor dem Publikum zu erwarten, höchstwahrscheinlich auch Auspfeifen und dergleichen zu fürchten habe, so kann ich mich all diesen Mißlichkeiten nur unterziehen, wenn man mir in Berücksichtigung meines Mutes 100 000 Franks Gehalt und außerdem eine Karosse zugesteht."

Diesen vorteilhaften Antrag wies nun der Direktor — Gott weiß aus welchen Gründen — zurück und verfiel dagegen auf ein anderes Mittel, Rubini zu ersetzen. Die beabsichtigte Ausfüllung der entstandenen ungeheuren Lücke soll nämlich durch drei Individuen bewerkstelligt werden. Mario, jener gräfliche Tenorist, der zuvor die Caprice hatte, durchaus französisch singen zu wollen, ist an die Spitze dieses Ersatztriumvirates gestellt; er übernimmt die zarten und unhörbaren Partien seines ungemeinen Vorgängers, worin er trefflich zu wirken verspricht. Ein Signor Mirate übernimmt die schmelzende Glut: man hat darauf gesehen, daß dieser Mann eine kräftige Leibesbeschaffenheit besitzt. Ein Signor andern Namens hat sich aber Rubinis Wutpartien aufbürden lassen; zu seinem wirklichen Auftreten wird es wohl ebensowenig kommen, wie zu Rubinis Wut, denn diese war stets so rein idealisch, daß man annehmen konnte, sie existierte gar nicht.

Das Repertoir ist bei diesen Dispositionen von außerordentlicher Schwierigkeit. In den meisten Partien war Rubini zu gleicher Zeit sanft, glühend und idealisch wütend: — soll man nun alle drei Stellvertreter zu gleicher Zeit auftreten lassen? O, wie schwierig! Denn Rubini hatte die herrliche Gewohnheit, zwei Takte völlig unhörbar, den dritten aber mit greulicher Gewalt zu singen. Soll nun der Unhörbare und der Gewaltsame zu gleicher Zeit auf der Bühne stehen und singen? Dies würde jedenfalls der dramatischen Einheit und Wahrheit schaden, um die es doch Rubini so leidenschaftlich zu tun war. Die Lösung dieser Frage bleibt noch vorbehalten.

Glücklicher — was Tenoristenangelegenheiten betrifft — geht es an der Großen Oper her. Seit längerer Zeit schon hörte man oft sprechen von einem Faßbinder aus Rouen, der mit einer herrlichen Tenorstimme nach Paris gekommen sei, um den Einwohnern dieser guten Stadt damit aufzuwarten. Die wohlgesinnte Direktion der Großen Oper nahm ihn unter ihren Schutz, ließ ihn studieren und sich seiner Böttchergewohnheiten entledigen, worauf er denn jetzt nach achtzehnmonatiger Kultivierung wirklich als Arnold in Rossinis „Tell" aufgetreten ist. Poultier — so heißt der Mann — hat alle auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllt; seine Stimme ist schön und geschmeidig, und er selbst besitzt Gefühl und dramatisches Talent. Besonders nimmt ihn die liberale „Presse" in Affektation; sie nennt ihn einen Mann des Volkes im Gegensatz zu den Künstlern der hohen

Welt, deren Gedeihen aus der unreinen Luft der Salons entsprieße. Poultier hat den Arbeitern der Großen Oper, als sie ihm zu seinem Erfolge gratulierten, die Hände geschüttelt und sich ihresgleichen genannt: das hat ebenso gefallen, als der Schmelz seiner Stimme.

Die Entdeckung eines ähnlichen Tenoristentalents soll jetzt Herr Castil Blaze im Süden von Frankreich gemacht haben. Sein Mann ist ein Kommis, mit dem er sogleich nach der Entdeckung einen Kontrakt abgeschlossen hat, nach welchem derselbe zwei Jahre lang für C. Blazes Geld ausgebildet werden soll; den zu hoffenden Erwerb der nächsten zehn Jahre soll der Entdeckte sodann jedoch mit dem Entdecker teilen. Nichts Neues! —

In der Opéra comique geht es immer rüstig und munter her: Altes und Neues lebt da in schöner Eintracht nebeneinander. Grétrys „Richard Löwenherz", den ich Ihnen das letztemal bereits ankündigte, ist in Herrn Adams Blechharnisch gehüllt zum Vorschein gekommen. Diese Oper hat von neuem das Publikum gewonnen; sie wird die besten Einnahmen dieses Winters machen, was denn endlich den Direktor, einen umsichtigen Mann, der im übrigen nichts versteht, dazu vermocht hat, den Wink zu befolgen, den ich ihm letzthin in der „Abendzeitung" gab.

Sie entsinnen sich, verehrter Herr, der Trauer, mit der ich des Umstandes gedachte, daß man in Paris, wo Cherubini noch lebt und wirkt, seit Jahren dessen „Wasserträger" nicht zu Gehör bekäme. Sie werden nun ermessen, welchen Kredit Ihr Blatt selbst in Paris haben muß, da Herr Cerfbeer nicht anders konnte, als der darin ausgesprochenen Rüge so schnelle Beachtung zu schenken: für diesen Winter angekündigt ist — Cherubinis „Wasserträger". Herr Cerfbeer ist grenzenlos gefällig!

Da ich bei dieser Gelegenheit zugleich wieder auf Cherubini zu sprechen komme, kann ich nicht umhin, Ihnen einiges zur Charakteristik desselben mitzuteilen. Es ist schmerzlich, zu sagen, daß Cherubinis Einfluß auf die musikalische Entwicklung der gegenwärtigen Epoche fast gänzlich null zu nennen ist; schmerzlicher aber noch ist es, zu erfahren, daß an diesem Übelstande — wie man notwendig das Aufgeben seines gewiß heilsamen Einflusses nennen muß — weniger eine leicht verzeihliche Schwäche seines Charakters, als, vielmehr die Härte desselben schuld sei. Man will behaupten, daß er oft talentvollen jungen Leuten, die seine Leitung, seinen Einfluß ansprachen, schroff die Türe verschlossen habe. Wunderlich

war es, was in diesem Bezuge neulich Alexander Boucher, ein glühender Musikenthusiast aus der älteren Periode, aussprach: „J'admire Cherubini, mais je le déteste; cet homme n'a fait que des chefs-d'oeuvre, jamais il n'a fait une bonne action." Betrübend ist es, wenn man in dieser feindlichen Stimmung Cherubinis den Grund für die Abgeschlossenheit von der heutigen Musikwelt suchen möchte, in der sich dieser außerordentliche Meister seit langer Zeit befindet.

Das Neue, was die Komische Oper jetzt zwischen dem vortrefflichen Alten gibt, ist herzlich schlecht. Der verstorbene Herr Adam hat sich abermals mit einer dreiaktigen Oper gemeldet; und diese dreiaktige Oper heißt „La main de fer". Der Text dieser „eisernen Hand" ist von Scribe und Leuven, oder schlechtweg von Leuven, denn hoffentlich hat Scribe keine Hand dabei gerührt und nur seinen kostbaren Namen dazu hergegeben. Die Oper ist wirklich wichtig; erlauben Sie mir daher, ihr einige besondere Zeilen als Analyse widmen zu dürfen, wobei ich jedoch nicht verlange, daß diese Zeilen groß gedruckt werden sollten. Also:

La main de fer — zu deutsch: „Die eiserne Hand".

Es war einst im Lande Hannover ein Kurfürst, der hatte seinen Bruder erschlagen, durch welchen Handstreich es ihm eben möglich geworden war, Kurfürst von Hannover zu werden. Dieser Mann hatte sich ein Gesetz gemacht, welches er mit gewissenhafter Treue ausübte, nämlich das Gesetz, hängen und köpfen lassen zu können, wen er Lust hatte; dieses weise Gesetz nannte er „die eiserne Hand", und seine Untertanen, um stets der Wohltaten ihres Fürsten eingedenk zu sein, nannten ihn selbst „die eiserne Hand". Das gefiel dem Manne Leuven, als er in Paris die Kunde davon erhielt, ganz außerordentlich, und er beschloß, daraus einen komischen Operntext für seinen teuren Freund Adam zu machen, welcher bisher wohl Postillone, Konditoren und Bierbrauer, noch nie aber eiserne Hände komponiert hatte. Um das beabsichtigte Werk komisch zu machen, konnte er aber unmöglich die greuliche „eiserne Hand" immerwährend zuschlagen lassen, ja, recht bedacht, war die eiserne Hand eigentlich gar nicht geeignet, in einer lustigen Oper à la „fidèle berger" persönlich zu agieren. Der Mann Leuven erfand daher ein geschicktes Mittel, den abscheulichen Kurfürsten gar nicht auftreten zu lassen, dafür aber eine Prinzessin zu schaffen, die sich durch einen Neffen der „eisernen Hand" voreilige Muttergefühle

hatte erwecken lassen, was denn notwendig zu herrlichen Konfusionen führen mußte. Um diesen Konfusionen jedoch wiederum keinen ärgerlichen Beigeschmack zu geben, entschloß sich der Mann Leuven, diese Prinzessin nebst dem Gegenstande ihrer mütterlichen Bekümmernisse ebenfalls nicht sichtbar werden zu lassen. Trotz dieses Auskunftsmittels, wodurch so glücklich alles grobe Ärgernis vermieden wurde, konnte es das zarte Gewissen Leuvens (so wollen wir von nun an den Mann kurzweg nennen) nicht über sich gewinnen, die unsichtbare Prinzessin nicht nach der Heiligung ihres voreiligen Liebesbündnisses verlangen zu lassen; diese Heiligung — sozusagen: Trauung — sollte von einem Eremiten vollzogen werden, der sich ihr Vertrauen bereits dadurch gewann, daß er bei irgend einer Gelegenheit, jedoch jedenfalls in einer erschütternden Szene, der entsetzlichen „eisernen Hand" kühnlich getrotzt hatte. Die beabsichtigte Trauung durch den Eremiten sollte nun den glänzenden Wendepunkt der komischen Oper abgeben. Leuven, den nun aber nie die Besinnung verläßt, erkannte jedoch noch zu rechter Zeit, daß die Opéra comique sich nie mit Eremiten abgegeben habe, und kam daher mit sich dahin überein, daß dieser wichtige Eremit ebenfalls unsichtbar bleiben sollte. Somit war denn das Ganze geordnet: da bemerkte Leuven, daß er in seiner Oper noch gar keine sichtbaren Personen habe; diesem Umstande mußte schlechterdings abgeholfen werden, da Leuven wohl einsah, daß die materiellen Pariser sonst an seine ganze Oper gar nicht glauben würden. Er besann sich schnell auf die besten Personen aus dem „Postillon", dem „Konditor" und dem „Bierbrauer", machte die eine zum Vertrauten, die andere zur Vertrauten, die dritte zum Eremitenlehrling, und so war die Sache in Richtigkeit: — wie früher vor der Pariser Polizei, fürchteten sich diese Personen hier vor der unsichtbaren „eisernen Hand": Furcht, Konfusion — zum Schlusse seliges Abscheiden der „eisernen Hand" — so war der schönste komische Operntext fertig, ohne die Gemüter der Zuhörer im mindesten durch reelle Grausamkeiten zu belästigen.

Wie hier alle Erscheinungen aber aus zwei Sagenkreisen hervorzugehen pflegen, so gibt es auch noch eine andere Sage, aus der die Entstehung der „eisernen Hand" abzuleiten ist. Es heißt nämlich, der vielgenannte Leuven habe gerade eben wieder einen Text fertig gehabt, der, wie die bisherigen, eine Pariser Verwirrungsgeschichte, die ja Herr Adam so wundervoll zu komponieren versteht,

zum Gegenstand hatte; um diesem Text aber eine besondere Weihe zu geben, habe Leuven es für gut befunden, sich Scribes Mitarbeiternamen dazu auszubitten. Wie Scribe nun äußerst gefällig ist, habe er die Bitte nicht abgeschlagen, auf den ersten Blick jedoch ersehen, daß das Buch unendlich interessant zu machen sei, wenn man für diesmal aus der sichtbaren Pariser Polizei einen unsichtbaren deutschen Bluthund mache. Augenblicklich fiel ihm ein, daß er einmal von einem Ritter mit einer eisernen Hand gehört hatte, — Hannover mit seinen mißlichen politischen Zuständen kam ihm auch sogleich in den Sinn: — der Ritter wird weggelassen, die eiserne Hand aber läßt man unsichtbar auf Hannover losschlagen: — „somit haben Sie, mein lieber Leuven, zugleich einen vortrefflichen Titel, und im übrigen, versteht sich, die Hälfte der droits d'auteur'. Bonjour!" —

Nehmen Sie, verehrter Herr, zu dem allen nun noch Adams geisterhafte Musik, so wissen Sie, was in den nächsten vier Wochen Wien mit unsäglichem Entzücken erfüllen wird; wenigstens ist Adam weit davon entfernt, diese Zukunft für sein neuestes Werk nicht in Anspruch zu nehmen. — —

Da ich so schön im Zuge bin, über dramatische Dinge zu schreiben, darf ich unmöglich das im Odéon gegründete, sogenannte zweite Théâtre français übergehen. Die Italiener, die nach dem Brande ihres früheren Opernhauses zwei Winter hindurch diesen Saal innehatten, sind, wie Sie bereits wissen, in den Saal Ventadour eingezogen; dieses letztere Schauspielhaus war bisher dazu verdammt, seine Inhaber zugrunde zu richten; die deutsche Oper, die sich früher einmal darin aufgeschlagen hatte, kann davon erzählen, ingleichen der letzte Direktor, Herr Antenor Joly, welcher drei Jahre lang unter der Last eines Theaters de la Renaissance diesen Saal mit seinem Angstschweiß düngte. Die Italiener allein durften, im Vertrauen auf ihre unbesiegbare Anziehungskraft, in dies verhängnisvolle Haus einziehen; scheint es doch aber fast, als ob auch sie den bösen Zauber empfinden sollten: denn bis jetzt sind ihre Vorstellungen darin matt und kalt aufgenommen worden, was, nebenbei gesagt, seinen Grund wohl auch in dem ewigen Einerlei ihres Repertoires findet, — eines Repertoires, das zwischen „Cenerentola" und „Puritanern" keinen Ausweg zu finden weiß. —

Um aber auf das neugegründete Second Théâtre français im Odéon zurückzukehren, so muß ich voranschicken, daß eben jener

unheilgeprüfte Direktor des früheren Renaissancetheaters es ist, dem das wohlmeinende Ministerium diese neue Unternehmung gleichsam zur Entschädigung übertragen hat. Leute mit feinen Nasen behaupten leider aber jetzt schon, daß diese wohltätige Entreprise ebenfalls nicht lange werde leben können: dies Theater soll Schauspiel und Oper geben, ein Auftrag, der noch nie in Paris glücklich vollzogen worden ist. Einstweilen gibt man nur Schauspiele; die Oper soll sich erst finden.

Die neuen Stücke, mit denen das Theater eröffnet wurde, sind: „L'Actionaire" von Dumersan, dem Dramaturgen der Variétés; — sodann ein großes Drama „Mathieu Luc", ein teuflisches Stück mit obligatem Louis XI., von einem jungen Dichter namens Delanoue, — und endlich: „Un jeune homme", ein modern-moralisches Duellstück von Doucet. Mit großem Wohlgefallen sah man zwischen diesen Neuigkeiten „Les Fourberies de Scapin" von Molière; es gibt Leute, welche behaupten, dies sei das beste von allen Stücken gewesen. —

Am glücklichsten erhalten sich einige ältere akkreditierte Boulevar-Theater, und unter diesen vorzüglich das Theater de la Gaité. Seiner Benennung nach sollte man von diesem Theater nichts als lustige Dinge erwarten, ungefähr wie von dem Ambigu comique: — wie sehr erkennt man aber seinen Irrtum, wenn man die Schauderstücke mit ansieht, die auf diesen beiden Theatern gegeben werden. Würden diese oft unsinnigen Stücke schlecht gespielt, oder wäre die Ausstattung derselben kleinlich und läppisch, so dürfte man hoffen, trotz der schlimmen Miene der Theateraffichen, dabei lachen zu können, wie es die Aufschrift der Theater zu erwarten gibt. Dem ist aber nicht so. Diese Stücke werden meisterhaft gespielt und gehen mit der effektvollsten Ausstattung über die Bühne.

Besonders zeichnet sich das kleine Theater de la Gaité darin aus: der ungeheure Erfolg von „Le massacre des innocents", von „La grâce de Dieu" ist hinlänglich bekannt, und so ist denn auch jetzt daselbst ein neues Stück erschienen, das einen gleichen Erfolg nach sich ziehen wird. Es heißt „Les Pontons", und hat in den zwei letzten Akten jene Art von Galeeren zum Gegenstand, auf welchen während der Napoleonischen Kriege die Spanier die französischen Kriegsgefangenen schmachten ließen. Die Darstellung dieser Pontons mit ihren Opfern ist herzzerwühlend, und der Effekt der Schlußszene wahrhaft haarsträubend. Der Held des Stückes

nämlich, ein Franzose, hat einen solchen Ponton, auf dessen Verdeck man die übermütigen Spanier eine Orgie feiern sieht, unterminiert; auf ein Zeichen kracht das Schiff, das Wasser dringt von unten ein, es wirbelt, es sinkt in den Abgrund des Meeres, — die Spanier ertrinken und die Franzosen, dem Plane des Befreiers gemäß, werden errettet. — Dies alles wurde nun auf dem kleinen Boulevard-Theater mit einer so raffinierten Wahrheit und Treue gegeben, daß niemand sich enthalten konnte, ein von Grausen und Freude gemischtes Hurra! zu rufen.

Ähnlich geht es in dem Cirque Olympique her, wo man jetzt Murats Biographie von Anfang bis zu Ende alle Abende dargestellt sehen kann. Da gibt es Schlachten und Scharmützel, Glanz und Pferde, daß einem die Augen davon übergehen. —

Wenn man sieht, wie sehr sich diese untergeordneten Theater in dergleichen lärmenden Ausstattungen überbieten, kann man erst begreifen, warum die ersten Theater, und zumal das Théâtre français, sich fast gar nicht mit dergleichen Dingen abgeben. Im Gegenteil scheint das Théâtre français seinen Stolz darein zu setzen, nur durch den Gehalt seiner Vorstellungen zu wirken und allen äußeren Reiz so viel wie möglich zu beseitigen. Diese Tendenz tritt besonders immer deutlicher hervor, seitdem sich die Vorstellungen dieses Theaters mehr und mehr in das Gebiet der sogenannten klassischen Tragödie und Komödie zurückziehen.

In neuester Zeit bekommt man im Théâtre français fast nichts als Stücke von Corneille, Racine und Molière zu sehen; das Scribesche Lustspiel und hie und da ein Dumassches oder Hugosches Drama bieten die einzige Abwechslung. Daß der Grund davon hauptsächlich in der Eigentümlichkeit des Talentes der Rachel zu suchen ist, weiß jeder; ob der Sinn dafür aber mit dem dereinstigen Abtreten dieser Künstlerin wieder untergehen oder dennoch fortdauern wird, bleibt dahingestellt. So viel ist aber gewiß, daß ein mögliches Abtreten dieser Dame von Leuten mit politischen Nasen schon jetzt als nicht sehr fern verspürt wird; der Nebel, der ihnen diesen Geruch gibt, ist äußerst mystisch und verliert sich in die wunderbaren Regionen des menschlichen Seins, in denen sich jene Prinzessin aus der „Eisernen Hand" verirrt hatte, von welcher ich Ihnen oben schrieb und zugleich meldete, daß ihr Schöpfer ihr das Bedürfnis beigegeben habe, bei einem Eremiten um Heiligung eines Bündnisses nachzusuchen, das ihr voreilige Muttersorgen erweckt

hatte. Es steht nun zu erwarten, daß Demoiselle Rachel, falls sie auf christliche Gebräuche etwas halten sollte, eine ähnliche Heiligung nachzusuchen sich gedrungen fühlen dürfte, und allerhand damit verknüpfte Umstände lassen vermuten, daß für diesen und ähnliche Fälle die Racinesche Tragödie einen empfindlichen Stoß erleiden müßte. O, es gibt unbarmherzige erste Minister!

Jedoch, ich sehe zu meinem Leidwesen, daß ich im Begriffe stehe, die an und für sich losen Zeilen meiner Korrespondenz auch noch mit Skandal zu verunzieren. Behüte mich Gott dafür! Allein, Sie ersehen zum mindesten daraus, daß es auch in Paris Stadtskandale gibt, eine Entdeckung, die für den zumal wichtig sein würde, der sich anfangs in dieser abscheulich großen Stadt so ganz unbeachtet vorkommt, dadurch aber die Aussicht vor sich eröffnet sieht, dereinst ebenfalls zum Gegenstande eines Stadtskandales erhoben zu werden. Und wahrlich, es will etwas heißen, dahin zu gelangen!

Ich bemerke, daß ich in meiner heutigen Mitteilung nicht aus dem Kreise der Theater (beiläufig, in Paris ein sehr ansehnlicher Kreis) herausgeschritten bin; somit will ich, wenn ich herangehe, dieselbe zu schließen, mich nicht erst noch auf ein anderes Terrain verirren, auf welchem zudem diesmal auch noch nicht viel zu erholen sein würde; denn alle die Kunstostentationen, welche die Pariser Saison ausmachen, beschränken sich jetzt fast ausschließlich nur noch auf die belebteren Vorstellungen der Theater. Da wir jedoch noch bis gegen Ende Dezember Herbst haben, kann ich füglich die Fortsetzung meiner Herbstnachrichten versprechen, ohne zu fürchten, daß es mir dazu an Stoff mangeln werde, denn ein Monat, wie der bevorstehende, geht in Paris nie vorüber, ohne Korrespondenten meinesgleichen reichen Vorrat zu verschaffen. Der „Malteser-Ritter" Halévys zögert noch, zu erscheinen; alles ist sehr gespannt auf ihn. Verlassen Sie sich darauf, daß Sie von mir unverzüglichen und ausführlichen Bericht über die wirklich erfolgte Vorstellung desselben erhalten werden.

Zum Schluß ein Spaß des „Charivari". Bei der letzthin stattgefundenen Trauung Jules Janins war auch Herr Chateaubriand zugegen; der Neuvermählte bat um dessen Segen, den er jedoch mit den Worten verweigerte: „Alles, was ich segnete, ist noch gefallen!" — Nun berichtet der „Charivari", Chateaubriands Wort sei kaum vernommen worden, als auch sogleich von allen Enden Frankreichs, aus jeder Stadt, aus jedem Flecken, nur

ein Ruf an den berühmten Schriftsteller erginge: „Chateaubriand, segne, o segne das System der Regierung! Segne das Ministerium!" — — —

Will ich Ihnen, verehrter Herr, daher schließlich im Namen des „Charivari" etwas recht Gutes wünschen, so kann es nur der Fluch Chateaubriands sein.

Richard Wagner.

VIII.

Paris, den 1. Dezember 1841.

Um meine Herbstnachrichten fortzusetzen, drängt es mich zunächst, Ihnen etwas über Delaroches neuestes großes Gemälde zu berichten, welches gestern zum ersten Male, und zwar nur den Professoren und den Schülern dieses Meisters, gezeigt wurde. Durch einen dieser Schüler, den talentvollen Maler Kietz aus Dresden — gegenwärtig damit beschäftigt, Delaroches Porträt zu malen —, ist es mir eben möglich geworden, des Meisters neueste Schöpfung zu sehen zu bekommen, noch ehe sie dem Publikum gezeigt wird, und ich ziehe aus diesem glücklichen Umstande den Vorteil, Ihnen sogleich darüber mitzuteilen, was in meinen Kräften steht.

Die Aufgabe Delaroches war, für einen in der Ecole des beaux arts eigens zu dem Akte der Preisverteilungen konstruierten, halbrunden Saal ein Gemälde zu liefern, welches den ganzen Halbkreis desselben ausfülle und die Verteilung der Preise für die bildenden Künste selbst zum Gegenstand habe. Delaroche hat nun vier Jahre des angestrengtesten Fleißes der Lösung dieser Aufgabe gewidmet, und wer seine Schöpfung betrachtet, wird sogleich von der Überzeugung hingerissen, daß er nichts anderes dabei im Sinne hatte, als mit diesem Gemälde den Anfang einer neuen, von ihm ausgehenden Epoche der französischen Malerkunst zu bezeichnen. Ohne Zweifel werden Sie nächstens ausführlichere und kunstgeübtere Urteile über das Meisterwerk erhalten; verstattet sei mir daher, nur im voraus zum mindesten den Gegenstand des Gemäldes mitzuteilen.

In den Mittelpunkt des großen Halbzirkels hat Delaroche die drei Heroen der griechischen bildenden Kunst, den Maler Apelles, den Bildhauer Phidias und den Architekten Iktinus als Kunstrichter gestellt, sie bestimmen die Preise, welche eine ganz in den

Vordergrund gestellte Jungfrau austeilt, indem sie gleichsam aus dem Rahmen des Bildes heraus Lorbeerkränze wirft. Zu den drei Kunstrichtern hinauf führt eine nicht hohe Treppe, an deren Seitengeländern vier herrliche, weibliche Figuren gelehnt stehen, die griechische, römische, mittelalterliche und die durch die großen italienischen Meister wiedergeborene Kunst bezeichnend. Von diesem Mittelpunkte aus geht zunächst nach beiden Seiten hin ein Peristil mit jonischer Säulenordnung, begrenzt vom offenen Himmel, welchen ganzen Raum eine Versammlung der größten Künstler seit der Wiedergeburt der neueren Kunst bis zum Schluß des siebzehnten Jahrhunderts einnimmt, und zwar in der Ordnung, daß die Bildhauer den linken, die Architekten den rechten Plan des Peristils behaupten, während die Maler an beiden Enden des Halbzirkels in offene Gegend gestellt sind. Die Repräsentanten der verschiedenen Schulen und Länder sind nach den geistigen Beziehungen, in denen sie zueinander stehen, zu Gruppen geordnet, welche eine heitere Besprechung über Gegenstände der Kunst belebt. Die große Malergruppe zur linken Seite stellt die mehr sinnliche Richtung der Kunst vor, und ihre Hauptfiguren sind Tizian und Rubens; Glanz und Farbenpracht in den Kostümen herrschen hier vor, und eine fast nachlässige Heiterkeit breitet sich über das Ganze aus. Die Gruppe der entgegengesetzten Seite spricht dagegen die hochpoetische, ideale Richtung der Malerei aus: Raffael, Leonardo da Vinci treten hier zunächst hervor.

Was mich nun am meisten ansprach, ist die liebenswürdige, ganz künstlerische Behaglichkeit in der Gruppierung dieser Versammlung von 74 Figuren, meist Porträts, aus den verschiedensten Zeiten, in den einander fremdesten Kostümen und mit Festhaltung des Charakters jedes einzelnen. Besonders ist der Punkt der verschiedenartigen Trachten aus beinahe fünf Jahrhunderten derjenige, bei welchem die Kenner Delaroches Meisterschaft am höchsten rühmen; man sollte nichts anders glauben, als daß eine Versammlung von Männern, von denen der eine das lange üppige Gewand des Venezianers, der andere das kurze Wams und Mäntelchen des Niederländers, noch ein anderer aber die strenge Mönchskutte trägt, gar leicht das schreckliche Aussehen einer Maskerade erhalten müßte. Delaroche wußte aber bei größter Treue im einzelnen dem Ganzen wiederum eine so geistig-lebensvolle Haltung zu geben, daß man nicht den geringsten Anstoß darin findet, Künstler, welche durch

Jahrhunderte getrennt sind, sich miteinander traulich besprechen zu sehen.

Eine seltene Eigentümlichkeit dieses Gemäldes besteht noch in der vollen Tagesbeleuchtung, in welcher es gemalt ist. In den Saal, für welchen dies Meisterwerk berechnet und in welchem es an Ort und Stelle gemalt ist, dringt nämlich das hellste Sonnenlicht von oben herein, und Beleuchtung und Schatten der Figuren sind daher gerade so berechnet, als ob wirklich Lebende an dem Platze ständen. Somit fallen also alle jene tausend Künste der Beleuchtung, Lichter, Dunkel und Halbdunkel hinweg, durch welche gewöhnlich Maler zu wirken pflegen, und dem Ganzen wird dadurch ein äußerst strenger und edler Charakter aufgedrückt, den Delaroche jedoch wiederum so schön durch geistige Heiterkeit zu mildern verstand.

Recht herzlich wünsche ich Ihnen einen Berichterstatter, dessen Urteil gefaßter und anspruchsfähiger ist, als natürlicherweise das meinige sein kann, und der Ihnen mit Besonnenheit alle die Herrlichkeiten darzulegen versteht, die dieses Meisterwerk enthält, und über die ich mich nicht anders, als mit der peinigenden Unklarheit eines schlecht geübten Kunstfreundes verbreiten könnte, wollte ich unternehmen, die außerordentlichen Schönheiten auseinanderzusetzen, welche imstande waren, die vor dem Riesengemälde versammelten Schüler des Meisters in einem solchen Grade zu begeistern, daß sie den endlich ebenfalls in den Saal tretenden Delaroche in Jubel und Enthusiasmus fast zu erdrücken drohten; — er selbst war so ergriffen, daß er sich der Tränen nicht erwehren konnte, unter welchen er eine rührende und herzliche kleine Rede hielt, worin er schließlich seine Schüler zu Mut und Ausdauer anfeuerte. — Von heute an ist dem Publikum der Zutritt zu dem Saale geöffnet; hoffen Sie daher bald einen gründlicheren und ausführlicheren Bericht von geübterer Hand, als der meinigen, über dies Meisterwerk französischer Kunst zu erhalten.

Schließlich zeige ich Ihnen noch an, daß Scribes längst erwartetes Lustspiel „Une chaîne" vorgestern im Théâtre français zur ersten Aufführung gekommen ist. Es ist mir bis jetzt noch unmöglich gewesen, mit gehöriger Ruhe zu einem Billett zu gelangen, denn wer diese Menschenwogen betrachtet, welche von vier Uhr an tagtäglich nach einem Erfolge, wie ihn das neue Stück davontrug, die Eingänge des Theaters belagern, verzweifelt billigerweise, vor den nächsten vierzehn Tagen mit deutscher Behaglichkeit einen Platz

zu finden. So viel kann ich Ihnen jedoch immer melden, daß der Sukzeß komplett erscheint, zumal wenn ich ein Resümee der verschiedenen Stimmen darüber in den Journalen mache, die sämtlich zugunsten Scribes urteilen, mit Ausnahme J. Janins, der sich seit einiger Zeit unendlich viel mit der Moral zu schaffen macht, was ihm ziemlich drollig steht, dem kleinen, schmunzelnden Männchen. Sollte einst die Moral eine ebenso verzehrende Passion der Franzosen werden, wie es heute noch die Logik ist? Mit J. Janin könnte es anfangen, denn er hat sich jetzt verheiratet; wie, wenn ganz Frankreich seinem Beispiele folgte und ebenfalls heiratete? O, wer wäre dann nicht alles verloren!

Nehmen Sie heute vorlieb mit diesen flüchtigen Zeilen: noch ist der Herbst nicht zu Ende, und vorher erhalten Sie versprochenermaßen noch Nachrichten von

Ihrem ergebensten

Richard Wagner.

IX.

Paris, den 23. Dezember 1841.

So muß ich mich denn in der Tat tüchtig dazu halten, wenn ich, wie ich versprochen, noch vor Anfang des Winters meinen Pariser Herbstbericht schließen will. Ich wollte dazu mit aller Gewalt die erste Aufführung des „Malteser-Ritters" von Halévy abwarten, denn ich wußte wohl, daß ich noch einer recht großen Neuigkeit bedürfte, um meinen diesmaligen Berichten den erforderlichen und unerläßlichen Glanz zu geben: dieser Malteser-Ritter ist nun aber gar nicht zur Aufführung gekommen, dafür aber „Die Königin von Cypern" von eben demselben Halévy, und trotzdem nun in dieser Oper von Malteser-Rittern äußerst wenig, fast gar nichts zum Vorschein kommt, so sind wir dennoch alle gewiß, daß dies nichtsdestoweniger ein und dieselbe Oper sei, der man provisorisch nur einen anderen Titel gegeben hatte. Damit hat es aber folgende Bewandtnis: — die Komponisten und Dichter haben die Erfahrung gemacht, daß der zum voraus bekannte Titel ihrer Werke lustigen Köpfen leicht Stoff und Anlaß gebe, dieselben, noch ehe sie aufgeführt sind, zu parodieren und so gut als möglich lächerlich zu machen. Ein bekannter Fall ist der, daß Meyerbeers „Hugenotten" bei der ziemlich langen Verzögerung ihrer ersten Aufführung — auf einem Boulevard-Theater travestiert erschienen, ehe sie in ihrem ernsten Gewande von den Brettern der Großen Oper das Publikum erschütterten. Den tollsten Spaß hatte sich jedoch einmal der „Charivari" erlaubt, und zwar bei Gelegenheit eines Trauerspiels: „La délivrance de la Suède", dessen Aufführung auf dem Théâtre français seit längerer Zeit angekündigt war: er gab nämlich vor, durch Ausstreuung von Gold und Banknoten zum Manuskript jenes Stückes gelangt zu sein, und hielt es für wichtig, seine Leser davon in Kenntnis zu setzen, daß der Inhalt desselben ein ganz anderer sei, als sich gewiß jeder unter dem erwähnten Titel vermutet hätte: das Stück hieße nämlich nicht „Die Befreiung Schwedens"

sondern „Die Entbindung der (Frau) Schwede“; der Inhalt sei aber ungefähr folgender:

In Deutschland existierte ein gewisser Gastwirt, der hieß Schwede; seine Frau, ein ansehnliches, körniges Weib, sei demnach gemeinhin die Schwede genannt worden; diese Frau Schwede habe nun nach langer Ehe ihrem Gemahle noch kein Kind geboren, worüber dieser denn sehr betrübt worden sei; desto mehr wäre er aber endlich erfreut worden, als seine Frau ihm angekündigt, daß sie sich für berechtigt halte, ihm endlich die glänzendsten und unbestreitbarsten Aussichten in bezug auf die Fortpflanzung der Familie Schwede zu eröffnen: man denke sich nun die ergreifenden Schilderungen ehelichen Glückes, die bei dieser Gelegenheit aus des Dichters Feder flossen! Das tragische Prinzip verfehlt aber nicht, sich geltend zu machen: die beunruhigenden Gelüste der Frau Schwede stellen sich ein, bald verlangt sie sehnsüchtig eine Melone, bald einen Fasan, bald Hummer, bald Gott weiß was? Man denke sich die Pein des ehrlichen Schwede, der nun genötigt ist, bald hierhin, bald dorthin zu laufen, um die Sehnsucht seiner Frau zu stillen! Das kostet unsägliches Geld und macht entsetzliche Not! Und wer besorgt die Gastwirtschaft? Alles geht hinter sich. Endlich kommt aber die Zeit der Entbindung heran, und diese bildet denn die höchst tragische Katastrophe, die der „Charivari“ mit aller Umständlichkeit aus dem Manuskript selbst anzuführen vorgibt: eine große detaillierte Szene in lauter Versen. —

Ähnliches Schicksal fürchtend, mochte denn nun auch Herr Saint-Georges, Verfasser des Textes der „Königin von Cypern“, den wahren Titel seines Gedichtes verschwiegen haben und ist somit schuld gewesen, daß gewiß hundert deutsche Theaterdirektoren nächstens Bankerott machen, denn es läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß sie, auf den seit länger bekannten Titel „Der Malteser-Ritter“ hin, im voraus schon nichts als Malteserritterkostüme haben anfertigen lassen, die bis auf ein einziges, welches noch dazu nur eine sehr kurze und untergeordnete Rolle spielt, nun nicht angebracht werden können.

Nachdem ich aber so viel über den Titel der neuen Oper gesprochen habe, muß ich erklären, daß ich mich wirklich in diesen flüchtigen Zeilen über sie selbst nicht auszulassen vermag: das Werk und alle damit verknüpften Umstände drängen mir einen so reichhaltigen Stoff der Besprechung auf, daß ich es für geeigneter halte, mich in

einem besonderen Artikel darüber zu verbreiten. Für heute möge genügen, wenn ich die Nachricht gebe, daß Halévys Oper gestern, den 22. dieses Monats, in Wahrheit aufgeführt worden ist und einen entschiedenen Sukzeß erhalten hat; daß ferner Text und Musik bei weitem über „Guido und Ginevra" stehen, und daß somit allgemein angenommen wird, Halévy habe mit dieser neuesten Oper alle Scharten seines Rufes glücklich ausgewetzt und volle Revanche genommen. Ein Ausführlicheres verspreche ich, wie gesagt, in einem besonderen Artikel.

Dafür aber halte ich es für meine Schuldigkeit, Ihnen heute ein Ausführlicheres über Scribes neues fünfaktiges Lustspiel „Une chaîne" zu berichten. Endlich gelangte auch ich dazu, einen bequemen Platz im Théâtre français zu erhalten, um mit aller Muße und Behaglichkeit dies gepriesene Lustspiel genießen zu können. In Wahrheit, ein guter Platz und eine gewisse aristokratische Aisance sind unerläßlich, um in diesem schönen, wahrhaft anständigen Theater ganz im Geiste seiner Dichter und Schauspieler genießen zu können, was diese dem verwöhnten Publikum desselben bieten. Wie unglücklich müssen sich jene Gequälten befinden, welche, in eine trübselige Ecke des Theaters gequetscht, oder in einen jener schwindelig hohen Käfige dieses Hauses eingerammelt, jenes wohlhabende Schauspiel vor, oder vielmehr oft neben sich erblicken, welches sich in lauter Feinheit und Behaglichkeit vor ihnen erschließt! Muß es diesen nicht deutlich werden, daß jene Herren und Damen auf der Bühne gar nicht zu ihnen sprechen, gar nicht für sie spielen? Und nun gar bei einem Lustspiel, wie Scribes „Kette", wo sich alles mit jener ungezwungenen, geschmeidigen Anmut bewegt, welche die französische Komödie so durchgehend charakterisiert und sie zur ersten und einzigen der modernen Welt macht! Wirklich, als ich letzthin dies Lustspiel von den Schauspielern des Théâtre français gespielt sah, wurde es mir recht klar, warum wir Deutschen kein eigentliches Lustspiel haben und das französische uns immerdar für diesen Mangel aushelfen müssen wird. Es ist eben das Ganze: Paris, seine Salons, seine Gräfinnen, seine Boulevards, seine Advokaten, Ärzte, Grisetten, Maitressen, Journale, Cafés — kurz, eben Paris, was jene Lustspiele macht; Scribe und seine Freunde sind in Wahrheit nicht viel mehr, als die Handlanger und Kopisten jenes großen, millionköpfigen Lustspieldichters.

Daß Scribe unter diesen Arbeitern nun aber der geschickteste und

zur Lösung seiner Aufgabe befähigteste ist, beweist von neuem sein letztes Lustspiel. Betrachtet man mit deutscher Neugierde den Stoff zu diesem Stück, so muß man notwendig erstaunen über das scheinbar Alte und oft Dagewesene desselben: ein junger Mann, im Begriffe, sich zu verheiraten, sucht die Liebeskette zu zerreißen, die ihn an eine Dame aus der hohen Welt, der er im übrigen sein Glück zu verdanken hat, fesselt; diese Kette, im Begriff, gewaltsam gesprengt zu werden, zieht sich wieder zusammen, bis sie endlich durch Resignation gelöst wird. Dies ist der höchst einfache Stoff, — nun sehe man aber, was Paris mit seinen oben angeführten Qualitäten und Spezialitäten durch Scribes Feder dazu getan hat, um ein Lustspiel zu erschaffen, welches uns von Augenblick zu Augenblick spannt, reizt, erregt, unterhält und — lachen macht. Es ist außerordentlich! Hat Scribe im „Verre d'eau" historische Figuren und Charaktere gehabt, welche ganz von selbst seinem Stücke Interesse verliehen, so hat er sich dieses Hilfsmittels hier gänzlich begeben, wodurch er meiner Ansicht nach seine Aufgabe bedeutend schwieriger machte und durch eine so glückliche Lösung derselben sein Talent nur noch anerkennenswerter hinstellt. Dafür ist dies aber auch ein modern *Pariser* Lustspiel im vollsten Sinne des Wortes und somit von großer Wichtigkeit, denn Paris ist und bleibt nun einmal ein großes Stück Welt, und wer diese studieren will, der tut nicht übel, Paris kennen zu lernen. Im empfehle Ihnen dieses Lustspiel und wünsche nur, daß man es in Deutschland ganz in dem Geiste und besonders mit dem großen Wohlanstande geben möge, als ich es von den Schauspielern des Théâtre français spielen sah; wohl bin ich überzeugt, daß unsre deutschen Schauspieler gewiß die Gabe besitzen, auch jenen Vorzug der Franzosen sich zu eigen zu machen, denn unser Charakter ist Vielseitigkeit, — nur wünsche ich auch, daß sie den *Fleiß* der Franzosen nachahmen möchten, denn ich bin inne geworden, daß nächst ihrem großen Talente die Schauspieler des Théâtre français die feine Vollendung ihres Zusammenspiels hauptsächlich ihrem außerordentlichen Fleiße verdanken. Und wahrlich, ein Stück, wie diese „Kette" Scribes, verdient es und bedarf dessen, denn die gelungene Aufführung ist ebensogut Grundlage seiner Existenz, wie Paris, die Stadt der Welt, selbst. —

Man sollte glauben, ich sei Lustspielregisseur; — das bin ich aber weniger, als Ihr ganz ergebenster

Richard Wagner.

Halévy und die Französische Oper.

(1842.)

Zu einer guten Oper gehört nicht nur ein guter Dichter und Komponist, sondern auch eine ganz vorzüglich glückliche Übereinstimmung der Kräfte dieser beiden. Die beste Oper kann nur entstehen, wenn beide gleichmäßig für die Idee ihrer Schöpfung inspiriert sind, die allerbeste aber, wenn diese Idee selbst von beiden zugleich ausging.

Dies letzte ist fast unerhört, und doch ist es erdenklich, daß es geschehe. Man versinnliche sich nur zwei Jugendfreunde, Dichter und Musiker, in einer Epoche ihres Lebens, wo jene göttliche sympathetische Glut, mit welcher große Gemüter alle Leiden und Freuden der verstoßenen Wesen in sich aufnehmen möchten, unter dem nichtswürdigen Hauche unsrer hohen Zivilisation noch nicht erkaltete: — man denke sie sich vereint am Gestade des Meeres, durstigen Blickes in die Wogenferne hinausschweifend; — oder vor den Trümmern einer alten Ruine, sehnsüchtig grübelnd in das geistige Anschauen der Vergangenheit versunken: — Da dringt eine wunderbare Sage in dämmernden, unsicheren, aber namenlos bezaubernden Gestalten herauf: seltsame Weisen, nie gefühlte Leidenschaften lagern sich wie ahnungsvolle Träume auf die Seele: — Da wird plötzlich ein Name ausgesprochen, — ein Name, den die Sage oder die Geschichte gebar, — und mit diesem Namen ist sogleich ein ganzes Drama fertig! Der Dichter nannte ihn, denn diesem ist die Gabe verliehen, klar auszusprechen und die Gestalt, die vor ihm schwebt, in erkennbaren deutlichen Strichen zu zeichnen: — doch den ganzen Zauber des Unaussprechlichen darüber auszugießen, die Wirklichkeit mit der Ahnung des Höchsten zu verschmelzen, — bleibt dem Musiker vorbehalten.

Was beide dann in ruhigen Stunden künstlerischer Überlegung zustande bringen, mag mit Fug die beste Oper genannt werden.

Leider ist diese Art der Produktion aber wohl nur rein idealisch, oder wir müssen zum mindesten annehmen, daß die Früchte derselben nie vor die Augen des Publikums gelangen, da jedenfalls die Kunstindustrie nichts mit ihr zu tun hat. Diese ist es, die sich heutzutage zur Vermittlerin gewisser Dichter und Musiker aufgeworfen hat, und vielleicht müssen wir sie deshalb preisen, denn ohne die vortreffliche Einrichtung der droits d'auteur dürfte es leicht in Frankreich stehen wie in Deutschland, woselbst Dichter und Komponisten durchaus nichts voneinander wissen zu wollen scheinen; jene schönen Rechte aber haben hier schon manche glückliche Vereinigung zustande gebracht. Diese Rechte sind es, die, wenn ich nicht irre, z. B. Herrn Scribe begeisterten, plötzlich aller angestammten Neigung zuwider musikalisch gesinnt zu sein und Opernbücher zu liefern, wie sie für lange Zeiten als Muster dienen können.

Dieselben Rechte sind es aber auch, welche unsre geschicktesten Dichter oft vermögen, Operntexte zu schreiben, selbst wenn ihnen gerade nichts Gescheites eingefallen ist, und da die Direktoren unsrer kunstindustriellen Anstalten sich nicht für berechtigt halten, in Sachen, die von berühmten Namen herrühren, sich wählerisch zu zeigen, so sind auch die Komponisten gehalten, sich mit dem zu begnügen, was ihnen geboten wird. Was in diesen Fällen endlich herauskommt, ist nichts anderes, als verunglückte Werke mit berühmten Namen an der Spitze, eine Erscheinung, die unerklärlich wäre, wenn man jenes leitende Verfahren nicht zu würdigen verstünde: was ist natürlicher, als daß, was ohne Begeisterung, im bloßen stumpfesten Gewohnheitsgange, entstanden ist und gearbeitet wurde, nicht imstande ist, Begeisterung zu erwecken? Im Gegenteil müssen wir es stets als ein besonders glückliches Ereignis ansehen, wenn bei jenem herkömmlichen Verfahren zuzeiten Schöpfungen zum Vorschein kommen, die uns nicht nur hinzureißen vermögen, sondern die auch der strengsten Kritik gewachsen sind. Möge der Komponist immer derselbe bleiben, möge seine schöpferische Kraft sich immer in gleichem inneren Schwunge erhalten, so wird doch die bloße Rücksicht, für die Erhaltung und Bewährung eines berühmten Namens zu sorgen, unmöglich imstande sein, in ihm jene wundervolle Exaltation zu erzeugen, welche die schöpferische Kraft in volle Tätigkeit versetzt; dies zu bewirken, ist nur jenem göttlichen

Funken möglich, der plötzlich glühend heiß in das Herz des Künstlers fällt, sich zur herrlich wohltätigen Flamme entzündet, wie feuriger Wein durch seine Adern braust, mit Tränen der Begeisterung sein Auge wäscht, auf daß es das Ideal erschaue und unfähig sei, das Gemeine zu erkennen. Keine ehrgeizige Rücksicht der Welt vermag aber diesen Funken zu entzünden; und zu bejammern, wahrhaft zu bejammern ist der Künstler, der sich so oft schon siegreich und hochbegeistert bewährte, und der, wie ein Lechzender in der Wüste nach Wasser, so in der seichten Intrigue eines Kulissenstückes nach Begeisterung schmachtet. Wie beneidet sie sein mögen, jene glücklichen, mit Ehren überschütteten, glänzend ausgezeichneten Musiker, die einzig unter Tausenden das Recht haben, durch die glänzendsten Organe zu dem ersten Publikum der Welt zu sprechen, so wünschtet ihr, nach gleichem Ruhme Verlangenden, euch doch nie an ihre Stelle, wenn ihr sie sehen solltet in einer schönen, frischen Morgenstunde, nüchtern und trostlos sich der Komposition irgend eines Duetts unterziehen, dessen Gegenstand der Diebstahl einer goldenen Uhr oder die Überreichung einer Tasse Tee oder Kaffee ist!

Gönnet es ihnen daher von ganzem Herzen, wenn es Gott gefiel, einen jener Dichter zu begeistern und ihm selbst einen Teil des Funkens in die Brust zu werfen, der im Herzen des Musikers sich so gern und feurig zum schöpferischen Feuer entzündet! Ohne Neid und Groll wünschet Halvéy Glück, wenn ihm sein gütiger Genius das Textbuch einer „Jüdin" und einer „Königin von Cypern" zuführte, denn diese Gunst ist gewiß nicht mehr als eine kümmerliche Gerechtigkeit!

In der Tat, Halévy ist zweimal vollkommen glücklich gewesen: bewundern wir, wie er es verstand, diese Begünstigungen zu hochwichtigen Momenten in der Geschichte der dramatischen Musik zu machen.

Der Charakter und die Eigentümlichkeit des Talentes Halévys, trotzdem es ihm keineswegs an jener Anmut und Leichtigkeit gebricht, welche den Reiz der französischen Opéra comique ausmachen, wies ihm vor allem das Gebiet der großen Oper als dasjenige an, auf dem es sich am kühnsten und selbständigsten ausprägen sollte. Auffallend und beachtenswert ist, daß hierin es ist, worin sich Halévys Bildungsgang wesentlich von dem Aubers und der meisten dramatischen französischen Komponisten unterscheidet: ihre Heimat ist entschieden die Opéra comique. Dieses nationale Institut, in welchem sich zu verschiedenen Epochen die besonderen, wechselvollen

Richtungen des Volkscharakters und Geschmacks am deutlichsten und populärsten aussprechen, war von jeher ungeteiltes, ausschließliches Eigentum der französischen Komposition: hier war es zumal, wo Auber die ganze Fülle seines Talentes am leichtesten und sichersten entwickeln konnte. Elegant und populär, leicht und präzis, anmutig und keck, frisch und behaglich — wie es der Genre der Opera comique erfordert —, war Auber ganz dazu gemacht, den Geschmack des Publikums dieses Theaters vorzüglich zu fesseln und zu beherrschen: mit Geist und Leben machte er sich die chansonartige Melodie zu eigen, verstand es, die Rhythmen derselben zu vervielfältigen und den Ensemblesätzen eine fast noch ungekannte, charakteristische Frische zu geben. Entschieden war dies Theater die heimatliche Schule Aubers, und als er sich auf die große Oper warf, schien er nur sein früheres Terrain zu erweitern, keineswegs aber zu verlassen; in der Opéra comique hatte er seine Kräfte geübt und gestärkt, um eine große Schlacht zu schlagen, er tat es mit demselben Mut, mit derselben Energie, mit der wir in den heißen Julitagen die lebenslustigsten Elegants der Hauptstadt sich in den Kampf stürzen sahen, und was er siegreich erkämpfte, war nichts Geringeres als der ungeheure Sukzeß der „Stummen von Portici".

Ganz anders verhält es sich mit Halévy; die kräftige Mischung seines Blutes, das Konzentrierte seines ganzen Wesens stellten ihn sogleich auf den großen Kampfplatz. Wenn er auch durch das Herkommen veranlaßt war, sich zuerst in der Opéra comique zu zeigen, so war es doch in der großen Oper, wo er zuerst sein Talent in vollster, eigentümlichster Fülle entfalten konnte: so gut es ihm auch gelungen ist, für die Opéra comique die innere Gedrängtheit seiner Natur in jenen leicht anmutigen Fluß aufzulösen, der erquickt und erfreut, ohne aufzuregen und zu erschüttern, so nehme ich doch keinen Anstand, den Hauptzug des Talentes Halévys als pathetisch und hochtragisch zu bezeichnen.

Nichts konnte besser dieser Richtung entsprechen als das Sujet der „Jüdin": es scheint (wollte man an Bestimmung glauben), als habe Halévy notwendig auf dieses Buch stoßen müssen, als sei es ihm von seinem Schicksale bestimmt gewesen, den ersten äußersten Aufwand seiner Kräfte dieser Aufgabe zu widmen. In dieser Oper ist es, wo sich Halévys großer Beruf auf das vielseitigste deutlich und unwiderlegbar kundgibt: dieser Beruf ist, Musik zu schreiben, wie sie aus den innersten, gewaltigsten Tiefen der reichsten

menschlichen Natur hervorquillt. Fast ist es entsetzlich und betäubend, bis in jene untersten Tiefen hinabzublicken, die die Brust des Menschen in sich verschließt: dem Dichter selbst ist es unmöglich, das alles in Worten auszusprechen, was im Grunde dieses unerforschlichen Quells sich bald in göttlicher, bald in dämonischer Regung aufwühlt: — ihm bleibt nichts übrig, als von Haß, Liebe, Fanatismus, Wahnsinn zu sprechen, — er kann uns die Taten vorführen, die sich auf der Oberfläche jener Tiefe erzeugen; — nimmer aber kann er sie selbst nennen und aussprechen, die Urelemente dieser wunderbaren Natur. Dies Unaussprechliche zu beurkunden, liegt im geheimnisvollen Zauber der Musik, und nur der Musiker darf sich wahrhaft rühmen, sich des ganzen Reichtums seiner Kunst bewußt zu sein, der sie in diesem Sinne auszuüben versteht. Unter all den glänzenden Meistern, die hochgeehrt und gepriesen in der Geschichte der Musik aufgezeichnet stehen, gibt es außerordentlich wenige, die in diesem Sinne auf die Würde eines Musikers Anspruch zu machen haben: wie vielen, deren Namen von Mund zu Mund gehen, war und ist es unbewußt, daß unter jener glänzenden, so wohlgefälligen Hülle, die ihnen allein von ihrer Kunst erkennbar war, eine Tiefe und ein Reichtum zugrunde liege, so unermeßlich wie die Schöpfung selbst? — Zu jenen wenigen aber gehört Halévy. —

Ich sagte, daß es in der „Jüdin" war, wo Halévy zuerst und im vollsten Umfange seinen außerordentlichen Beruf an den Tag legte, und wollte ich es versuchen, seine Musik zu charakterisieren, so mußte ich zunächst auf jene Tiefen dieser Kunst hinweisen, denn von ihnen aus ist es, wo Halévys Standpunkt und Auffassung der dramatischen Musik ausgeht. Es ist nicht die glänzende sinnliche Leidenschaft, welche, augenblicklich unser Blut erhitzend, ebenso schnell sich wieder abkühlt, sondern vielmehr jene ewige, tiefinnerste Regsamkeit, die Welt vom Anbeginn an belebend und zerstörend zugleich, von welcher ich spreche und welche das tragische Prinzip in der Musik dieser „Jüdin" ausmacht: aus dieser Regsamkeit entladet sich zugleich die düstre, und doch in so helle Flammen auflodernde fanatische Wut Eleazars, und die schmerzensreiche, selbstzerstörende Leidenschaft Rechas. Derselbe Regungsquell ist es, welcher jede Gestalt dieses erschütternden Dramas belebt, und so kommt es, daß in den grellsten Kontrasten Halévy jene hohe künstlerische Einheit zu bewahren wußte, durch welche bei allem Erschütternden jenes Grelle und Verletzende beseitigt wird.

Ganz dieser inneren Bedeutung der Halévyschen Schöpfung gemäß, mußte sich auch der äußere Guß seiner Musik gestalten. Das Gemeine und Triviale ist vollkommen aus ihr gebannt; der Zuschnitt, immer auf das Ganze berechnet, erlaubt dem Komponisten dennoch, selbst das kleinste Detail mit Sorgsamkeit und künstlerischer Vollendung auszuführen. Ein immer quellendes Leben verbindet die einzelnen Abschnitte der szenischen Einteilung, und hierin unterscheidet sich Halévy merklich und vorteilhaft von den meisten Opernkomponisten unsrer Epoche, von denen sich manche nicht genug Mühe geben zu können glauben, um jede Szene, ja fast jede Phrase auffallend zu trennen und dadurch zu isolieren, wahrscheinlich in der schmählichen Absicht, das Publikum auf die Stellen aufmerksam zu machen, wo es ohne Störung seinem Beifall Luft machen könne. Das Bewußtsein des wahrhaft dramatischen Komponisten verläßt Halévy nie und erhält ihn stets in dieser Würde aufrecht. Seiner inneren Reichhaltigkeit verdanken wir zugleich eine größere Mannigfaltigkeit der dramatischen Rhythmen, die sich zumal auch in der immer charakteristisch bewegten Orchesterbegleitung kundgibt. Vor allem großartig erscheint Halévys glücklich erreichte Absicht, seinem lebenvollen Tongemälde den Stempel der Zeit und des Geistes derselben aufzudrücken. Um zur glücklichen Lösung dieser Aufgabe zu gelangen, konnte nicht die Rede davon sein, durch kleinliche Anwendung und Benutzung dieser oder jener antiquarischen Notiz über rohe und meistens unkünstlerische Eigentümlichkeiten der Epoche, in welcher sich die Handlung ereignet, dies zu bewerkstelligen, sondern es mußte der Duft des Zeitalters und die besondere Eigentümlichkeit seiner Menschen wiedergegeben werden. Mit außerordentlichem Glück ist dies dem Komponisten der „Jüdin" gelungen, und läßt sich auch (— was eben für die wahrhaft künstlerische Lösung der Aufgabe spricht —) nirgends auf eine Einzelheit aufmerksam machen, in der sich die Absicht des Schöpfers ausspricht, so muß doch z. B. ich gestehen, daß ich nie eine dramatische Musik hörte, die mich so vollständig in eine längstvergangene und so genau prononzierte Zeitepoche versetzt hätte. Wie dies Halévy erreichte, ist das Geheimnis seiner Produktionsweise; die von ihm ausgehende Richtung würde aber nicht unpassend als eine historische bezeichnet werden, wenn sie nicht in ihren Grundelementen mit der romantischen genau zusammenträfe, denn da, wo wir mit vollem geistigen Sinn aus uns, aus unsren täglichen Empfindungen, Eindrücken

und Umgebungen vollkommen herausgerissen und in eine unbekannte, und dennoch uns bewußte und erkenntliche Region versetzt werden, da waltet der volle Zauber der Romantik.

Hier treffen wir auf den Punkt, in welchem die Richtung Halévys auffallend und bedeutungsvoll von der Aubers abweicht. Aubers ganzes Gepräge ist so entschieden national, daß es bei dem dramatischen Komponisten nicht selten zur Einseitigkeit wird; — so wenig zu leugnen ist, daß dieser bestimmt ausgesprochene Charakter ihm im Gebiete der Opéra comique schnell und mit Nachdruck zu einer selbständigen, eigentümlichen Stellung verhalf, so sehr muß doch auch zugestanden werden, daß diese Eigentümlichkeit bei dem Entwurfe und der Ausführung großer tragischer Opern ihn nicht zu jenem Standpunkt gelangen ließ, von welchem aus, über alle Nationalitätsrücksichten erhaben, rein menschliche Verhältnisse empfunden und geordnet werden müssen. Daß ich hier von Nationalität im kleineren Sinne spreche, versteht sich von selbst: denn diese engere Begrenzung, diese Einhegung in nationale Gewohnheiten ist der für den Lustspieldichter wie für den Komponisten komischer Opern geeignete Standpunkt, um treffend, sicher und populär zu wirken: so wie dem Lustspieldichter, um seine Aufgabe zu erreichen, es von großer Wichtigkeit ist, sich gewisser populärer Aussprüche, Witz- oder Sprichwörter zu bedienen, so ergreift der komische Komponist mit Eifer die besonderen, charakteristischen Rhythmen und Melismen der Volksweisen seiner Nation, und seine Aufgabe kann wohl selbst auch darin bestehen, neu erfundene Rhythmen und Melismen der Neigung des Volkes anzupassen, um dies somit selbst zu beherrschen. Je hervorstechender und leicht erkennbarer diese Eigentümlichkeiten heraustreten, desto beliebter und populärer werden sie sein, und niemand hat hierin mit größerem Glücke reüssiert, als Auber: um so hindernder war ihm dies aber für die große tragische Oper, und mit so überwiegendem Talente er diese einseitige Richtung in der „Stummen von Portici“ auch zu seinem und sogar des Ganzen Vorteil geltend zu machen wußte, so liegt doch in derselben der unleugbare Grund, weshalb dieser in seiner Art so einzige Meister mit seinen übrigen tragischen Opern verhältnismäßig nur wenig reüssierte.

Ich spreche hier von dem Charakter der dramatischen Melodie. Diese soll, außer da, wo es der Zeichnung besonderer nationaler Eigentümlichkeiten gilt, ein durchaus unabhängiges,

universelles Gepräge haben, denn so nur wird es eben dem Musiker möglich, seinem Gemälde fremdartige, dem Charakter seiner Zeit und Umgebung fernliegende Färbungen zu geben: man soll aus ihr, wenn sie z. B. allgemeine menschliche Empfindungen malt, nie den französischen, italienischen usw. Ursprung sogleich beim ersten Angehör erkennen; drängen sich aber auch hier jene scharf bestimmten, nationalen Nuancen heraus, so ist die Wahrheit der dramatischen Melodie empfindlich beeinträchtigt und wird oft gänzlich verwischt. — Ein zweiter großer Nachteil ist dann der Mangel an Mannigfaltigkeit: jene Nuancen mögen noch so geistreich und geschickt motiviert sein, so kehren sie in ihren Grundzügen doch immer wieder, gewinnen durch ihre auffallende Erkennbarkeit das Ohr des Volkes, zerstören aber nicht selten alle dramatische Illusion.

Überhaupt ist in Aubers Musik die Vorliebe zu abgeschlossenem, rhythmischem Bau der Perioden sehr bemerkbar: es ist nicht zu leugnen, daß sie dadurch namentlich einen großen Teil jener Klarheit und Faßlichkeit erhält, die auf der anderen Seite eines der wichtigsten Erfordernisse ist, das an dramatische Musik, die augenblicklich wirken soll, zu stellen ist; und niemand ist darin glücklicher als Auber gewesen, dem es zu wiederholten Malen gelungen ist, die verwickeltsten, sowie die leidenschaftlichsten Situationen zu einem klaren, schnell zu erfassenden Überblick zu ordnen. Ich erwähne hier in diesem Bezuge namentlich eines der geistvollsten und gediegensten seiner Werke: „Lestocq". Bei dem musikalischen Zuschnitt der großen Ensemblestücke dieser Oper werden wir unwillkürlich an Mozarts „Hochzeit des Figaro" erinnert, zumal was die feine Vollendung des ununterbrochen fortfließenden melodiösen Gewebes betrifft.

Diese hervorstechende Vorliebe für große rhythmische und melodiöse Gleichmäßigkeit und Abgeschlossenheit wird aber, sobald sie nicht stets im Einklange mit der dramatischen Wahrheit steht, ermüdend und wehrt dem Eindrucke. Kommt nun noch hinzu, daß jene — ich möchte sagen: — glänzende Einseitigkeit in der Zeichnung der Melodie selbst dem universellen Ausdrucke der tragischen Empfindung nicht entspricht, so erscheint ein solches rhythmisch-melodiöses Gebäude oft wie ein schönes glänzendes Gehäuse, welches über die dramatische Situation gesetzt ist, so daß diese sich gleichsam wie unter Glas und Rahmen ausnimmt. Diese Richtung kommt Auber ganz vorzüglich zustatten, wenn er Ballettstücke schreibt:

die außerordentliche Vollendung, mit der er diese zu behandeln versteht, spricht am deutlichsten aus, was ich unter dieser Vorliebe des Komponisten für rhythmische und melodiöse Gleichmäßigkeit verstehe. Dieser ballettmäßige Zuschnitt, mit seinen regelmäßig wiederkehrenden Perioden von acht Takten, mit seinen halben Schlüssen auf der Dominante oder in der verwandten Molltonart usw. — dieser Zuschnitt ist es eben, der Auber in seiner Kompositionsweise zu sehr zur zweiten Natur geworden ist und ihn entschieden hindert, seinen Auffassungen die Allgemeinheit zu geben, wie sie der Komponist tragischer Opern, d. h. der Maler der ewig gleichen und doch so unendlich mannigfaltig sich aussprechenden Empfindung des menschlichen Herzens, bedarf.

Habe ich mich mit ziemlicher Umständlichkeit über die Richtung Aubers verbreitet, so wird es mir nun um so leichter werden, in Kürze darzulegen, worin die Abweichung Halévys von derselben bestehe. Mit großer Energie und auffällig brechend mit dem Systeme Aubers ist Halévy in seiner „Jüdin" dem Geleise konventioneller Rhythmen und Melismen ausgewichen und hat die freie, unbeschränkte, bloß in der Wahrheit des Ausdruckes bedingte Bahn des schaffenden Dichters eingeschlagen. In Wahrheit gehörte ein nicht gewöhnliches Bewußtsein großer Kraft und inneren Reichtums dazu, um jenem sicheren, bei weitem leichter zu betretenden und zu verfolgenden Wege zur populären Anerkennung den Rücken zu kehren: es bedurfte kühnen Mutes und fester Überzeugung von der unbesiegbaren Kraft der Wahrheit; — es bedurfte einer so gedrängten Energie des Talentes, als des Halévys, um vollkommen zu reüssieren. Der durch diesen so glänzend durchgeführten Entschluß neu gelieferte Beweis für die unerschöpfliche Vielseitigkeit der Tonkunst ist für die Geschichte derselben von großer Wichtigkeit: dennoch hätte er nicht so entscheidend geführt werden können, und unmöglich würde Halévy überhaupt mit solchem Erfolg seine Aufgabe gelöst haben, wenn er nicht zu gleicher Zeit mit so früh reifer Erfahrung und künstlerischer Bedachtsamkeit zu Werke gegangen wäre. Hätte es sich Halévy einfallen lassen wollen, alle vorhandenen Formen für schal und ungenügend anzusehen und zu verwerfen, hätte er sich von blinder Leidenschaft erfassen lassen, schlechtweg neue Systeme zu erschaffen und in ihnen als Entdecker zu herrschen, so hätte er sich notwendig mit seinem noch so großen Talente in ihnen verlieren und dieses selbst unkenntlich und

ungenießbar machen müssen. Zu was hätte dies Halévy aber auch nötig gehabt? stand nicht so vieles Wahre, Schöne und Würdige vor ihm und neben ihm, daß seinem klaren, unbefangenen Blicke sich der rechte Weg ganz von selbst zeigen mußte? Er hat ihn gefunden und somit niemals denjenigen Sinn für Formenschönheit verloren, der an und für sich selbst ein wesentliches Merkmal des wahren Talentes ist. Wie wäre es ihm möglich gewesen, ohne diesen feinformenden Sinn so gewaltige Empfindungen, so entsetzliche Leidenschaften zu schildern, ohne eben zu verwirren und das Herz und den Kopf des Zuhörers chaotisch zu betäuben. Das ist es aber: die Wahrheit wird gleichmäßig verdeckt durch ein glattes, konventionelles äußeres Gewand, wie durch übermütigen und falschen Trotz auf ihren nicht selten sogar verkannten Wert. —

Will ich noch einmal in Kürze die von Halévy mit der „Jüdin" eingeschlagene Richtung bezeichnen, so sage ich, daß sie sich von den Kleinheiten, von dem zu frühzeitig Stereotypen des neueren französischen Opernstils lossagte, ohne jedoch die durch seine Vorgänger neu erworbenen, charakteristischen Vorzüge desselben zu verschmähen. Nur so konnte es dem Komponisten gelingen, sich vor Ausschweifung und vor Verirrung in gänzliche Stillosigkeit zu bewahren: und daß Halévy dazu, nicht durch bloßen Instinkt, sondern durch volles Bewußtsein geleitet, gelangte, ist eben so unverkennbar, als wichtig.

Dieser Stil ist aber nichts anderes, als die deutlichste und erfolgreichste Weise, sein innerstes Wesen dem Charakter der Zeit, in der man lebt, gemäß auszusprechen: in dem Maße, in welchem der Künstler den Eindrücken seiner Epoche erliegt und sich ihnen unterordnet, wird der Stil allerdings an Selbständigkeit und Bedeutung verlieren; je mehr jener es aber versteht, seine innere eigentümliche Anschauung allgemeinverständlich darin auszusprechen, desto mehr wird der Stil veredelt und gehoben. Der Künstler, der sich seiner Anschauung vollkommen bewußt ist, ist der einzige, der sich mit Erfolg zum Meister des Stiles seiner Epoche aufwerfen kann: und nur der, welcher sich wiederum der Wichtigkeit des Stiles bewußt ist, kann es verstehen, seine innere Empfindung zur äußeren Anschauung zu bringen.

Zwei verderbliche Abwege von dem Fortschritt der Ausbildung einer musikalischen Epoche eröffnen sich daher vor unsren Augen;

das gänzliche Verlassen des Stiles derselben und die Ausschweifung in Stillosigkeit, — oder: die Verflachung desselben zur Manier: — wo sich beides zeigt, läßt sich mit voller Gewißheit der herannahende Untergang der Epoche annehmen. Beide Abwege sind fast ausschließlich von den jüngeren dramatischen Komponisten unsrer Tage betreten worden, und besonders ist wohl die Schwächlichkeit, mit welcher die meisten sich dem Abweg der Manier überlassen, als der Grund dafür anzuklagen, daß die von Halévy so glänzend und frisch belebte und erweiterte Dichtung des französischen Stiles fast gänzlich ohne Einfluß auf sie geblieben ist.

Dieser Umstand ist so auffallend und von so trauriger Wichtigkeit, daß ich die Erscheinung und die Ursachen derselben einer näheren und rücksichtslosen Besprechung um so nötiger halte, da trotz seiner Augenfälligkeit ich mich nicht entsinnen kann, ihn der gehörigen Beachtung unterworfen gesehen zu haben. Und doch, wer kann und wird leugnen, daß seit Aubers Blütezeit die von ihm so siegreich ausgegangene Richtung des französischen Geschmacks von Stufe zu Stufe verdorben und herabgewürdigt worden ist? Um den äußersten Grad von Versunkenheit und Verflachung sogleich zu bezeichnen, brauchen wir wohl nur auf die Miseren hinzudeuten, die heutzutage neben den glänzendsten Produktionen der französischen Genies das Repertoir der Opéra comique bilden. Kaum ist es denkbar, wie ein nationales Kunstinstitut, in welchem noch die jüngsten unter uns der freudigen Geburt unübertrefflicher Meisterwerke zusahen, verdammt zu sein scheint, mit (wenigstens der Zahl nach) nur geringen Ausnahmen, von Monat zu Monat Erbärmlichkeiten zum Vorschein zu bringen, die selbst den entnervtesten Geschmack anwidern müssen. Da ihr Hauptmerkmal völlige Stumpfheit und Erschlaffung ist, so ist man um so verwunderter, zu sehen, daß sie bei weitem weniger von sich selbst überlebenden Meistern, als vielmehr von unsrer musikalischen Jugend herrühren, in der wir angewiesen sind, der Zukunft der französischen Musik entgegenzusehen. Spreche man nicht von der Erschöpfung Aubers! Wahr ist es, daß dieser Meister auf der Grenzscheide seiner künstlerischen Laufbahn angelangt ist, von welcher aus die schaffende Kraft nicht mehr weiter zu dringen und sich zu erneuen fähig ist, — daß diese im Gegenteil nur darauf angewiesen sein kann, sich gleich zu bleiben und den erworbenen Ruhm zu behaupten: wahr ist es, daß dieser Standpunkt der gefährlichste ist, weil er sich mehr zum Rückschritt als zum

Fortschritt neigt: — muß man aber auch zugeben, daß die Einhegung in ein bestimmtes und feststehendes System der Produktion unausbleiblich zu großer Einseitigkeit und Beengtheit führt, so müssen wir jedoch auch freudig anerkennen, daß keiner so wie dieser Meister es versteht, die von ihm selbst geschaffenen Formen mit Leben und leichter Anmut zu erfüllen, sie selbst aber mit so künstlerischer Sicherheit und feiner Vollendung zu ordnen und zu runden; und vor allen Dingen hält uns jederzeit eben die Rücksicht, daß Auber seine Formen sich selbst bildete, in der Achtung vor dem ungewöhnlichen Talente des Künstlers, daß wir gerade ihm es gern erlauben müssen, sich ausschließlich in der Weise auszusprechen, in der er mit vollem Rechte einheimisch ist. Müssen wir also auch weit davon entfernt sein, Auber selbst als den Verderber des von ihm selbst gebildeten musikalischen Geschmackes zu betrachten, so ist jedoch ebenfalls nicht zu leugnen, daß in der von ihm ausgegangenen Richtung des Stiles, wie ich sie oben bereits bezeichnete, der Grund zu dem Abwege zu finden ist, in welchem sich unsre jüngeren Komponisten so rettungslos verloren zu haben scheinen. Nichts wie der äußere Mechanismus scheint von Aubers Produktionsweise diesen erkennbar und nacheiferungswert erschienen zu sein: — der Geist, die Grazie, die Frische ihres Meisters ging ihnen nicht auf. Aber, um des Himmels willen, was sind jene Formen, wenn sie nicht durch diesen Gehalt erfüllt werden? Grauenhaft, ärmlich schrumpfen sie zusammen, werden kleiner als klein, nichtssagender als nichtssagend, und vollkommen untauglich, je wieder zum Ausdruck geistiger Anschauungen zu dienen. — Es erfüllt in Wahrheit mit Grauen, wenn man diese unsägliche Schwäche, Armut, Schlaffheit und vorschnelle Abgelebtheit an diesen jüngeren und jüngsten Komponisten gewahrt, während man zu gleicher Zeit den älteren Künstler, von welchem unbewußt jenes Verderben ausging, mit verhältnismäßig auffallender Frische und Lebenskraft seine alte Bahn verfolgen und seinen gewonnenen Ruhm behaupten sieht. Wer gedenkt nicht mit Entsetzen des Komponisten des „Postillon von Lonjumeau“, der sich zu einer Zeit schnellen Glanz gewann, als Aubers Stillstand bereits eingetreten war, und der sich in spurlose Seichtigkeit verloren hat, als Auber sich noch die letzten Triumphe erficht? Und Adam war entschieden der einzige Nachfolger Aubers, der einiges Talent besaß: welche Existenz wird denjenigen, denen ihren Werken nach notwendig fast jede Spur von Talent abgesprochen werden muß?

Sind wir mit uns über die außerordentliche Schwäche dieser unglücklichen Zeitgenossen und Nachfolger (— oder wie wir sie sonst nennen wollen —) Aubers klar, und fassen wir ihre individuelle Unfähigkeit besonders ins Auge, so wird es uns allein, oder doch am leichtesten erklärlich, wie es gekommen ist, daß Halévys, mit der „Jüdin“ so ruhmvoll und glänzend gebrochene Bahn, trotzdem sie mit dem lautesten und gehaltvollsten Beifall des Publikums begrüßt wurde, keinen von ihnen zur Nachfolge gelockt hat. Die in Halévys Richtung vorherrschend ausgesprochene Kraft, die konzentrierte Energie, die ihr zugrunde liegt, und der mannigfaltige, strotzende Reichtum der ungebundenen, und dennoch künstlerisch geordneten Formen, in denen sie sich äußert, waren entschieden für das Pygmäengeschlecht, denen die Musik nur in der Gestalt von Dreiachteltaktcouplets und Quadrillenrhythmen aufgegangen zu sein scheint, zu erdrückend; — wenn sie in dem mutigen Einschlagen jener ihnen eröffneten Bahn ihr Heil nicht erkannten und versuchten, so ist daran der tiefe Grad von künstlerischer Demoralisation schuld, in den sie mit dem Tage versanken, an welchem sie ihre Laufbahn begannen, — denn bei nur einiger ihnen innewohnenden Schwungkraft hätten sie mit Jubel Halévy folgen müssen. Jedoch die Autoren der „Chaste Suzanne“, der „Vendetta“, des „Comte de Carmagnola“ usw. usw. konnten ihm nicht folgen.

Wenn einem hochherzigen Künstler an seinen persönlichen großen Erfolgen nicht mehr gelegen ist, als an seinem heilsamen Einflusse auf die Richtung seiner künstlerischen Zeitgenossen, so müßte es betrübend für Halévy sein, zu sehen, wie gering dieser Einfluß in seiner nächsten Umgebung war, wenn wir ihn nicht mit einer Hinweisung auf Deutschland trösten könnten. Die Deutschen, die das Feld ihrer Oper gern und willig den Ausländern überlassen, hatten sich darin gefallen, Rossinis üppige Musik bis auf das letzte Teilchen ihres wahrhaften oder bestreitbaren Wertes zu würdigen; sie waren unwiderstehlich durch die hinreißenden Reize der „Stummen von Portici“ enthusiasmiert worden und erlaubten ihren Theatersängern und Opernorchestern, ausschließlich französische, wie früher italienische Musik aufzuführen: keinem deutschen Musiker ist es jedoch je eingefallen, sich jene Musik zum Modell zu nehmen und in der Manier Aubers oder Rossinis zu schreiben. Freimütig und vorurteilslos begrüßten sie das ihnen Fremde und erfreuten sich dessen als solchem mit ungeheuchelter Anerkennungslust: dieses

Fremde galt ihnen aber eben als Fremdes, und räumten sie ihm auch gastlich ihre Theater ein, so blieb es jedoch ihrer Weise zu denken, zu empfinden, zu produzieren in Wahrheit vollkommen fremd: Aubers Musik konnte, eben des in ihr so laut sich aussprechenden Französisch-Nationalen wegen, den Deutschen wohl enthusiastische Bewunderung ihres Wertes, niemals aber jene innerliche Sympathie erwecken, mit welcher man einer Erscheinung unbedingten Einfluß auf sich und seine Gefühlsrichtung einräumt. So ist der auffallende Umstand zu erklären, daß die deutschen Theater sich fast ausschließlich nur mit französischer Musik beschäftigen, ohne daß ein deutscher Musiker die Lust oder die Absicht kund getan hätte, sich den Stil und die glücklichen Eigentümlichkeiten dieser Musik zu eigen zu machen, trotzdem er leicht hätte verführt werden können, zu glauben, es würde ihm auf diese Art am leichtesten gelingen, dem modernen Geschmack des Publikums zu entsprechen.

Einen bei weitem tieferen Eindruck brachte dagegen Halévys „Jüdin" hervor: dieses Werk bewährte in Deutschland nicht nur seine hinreißende, erschütternde Gewalt, sondern sie erweckte auch jenen Punkt tiefer, innerlicher Sympathie, der, wo er in Wahrheit angeregt wird, auf nahe Verwandtschaft schließen läßt. Mit freudiger Überraschung und zu seiner wahrhaften Erbauung erkannte der Deutsche in dieser Schöpfung, welche auf der einen Seite dennoch aller Vorzüge der französischen Schule teilhaftig ist, die deutlichsten und schönsten Spuren Beethovenschen Geistes, gleichsam der Quintessenz der deutschen Schule: hätte sich aber auch dieser Verwandtschaftsgrad nicht sogleich zu erkennen gegeben, so wäre doch schon der vielseitigere universelle Stil Halévys, wie ich ihn oben charakterisierte, imstande gewesen, dem deutschen Musiker dies Werk als höchst wichtig erscheinen zu lassen, denn jene, ebenfalls bereits bezeichneten, nicht selten glänzenden, immer aber beengenden, speziellen Eigentümlichkeiten des national-französischen Stiles Aubers waren es, die ihn von Nachahmung abstießen und zurückschreckten, seine innewohnende, ursprüngliche Richtung mit der fremden zu verschmelzen. Diese größere Freiheit des Stiles, sowie das tiefe, kräftige Gefühl, welches sich durch ihn aussprach, räumte Halévys Musik einen großen und bedeutungsvollen Einfluß auf die Deutschen ein: sie hat ihnen durch Sympathie den Weg gewiesen, auf welchem dem deutschen Komponisten es möglich werden wird, sich mit Erfolg wiederum auf das fast gänzlich aufgegebene Terrain

der dramatischen Musik zu werfen, ohne die eigentümliche, deutsche Gefühlsrichtung durch äußere Nachahmung einer fremden, kleinlichen Manier zu beleidigen und zu verwischen. Nichts kommt in Deutschland übereilt zur Reife, und die Mode hat im ganzen dort nur wenig Einfluß auf die Produktionen der Kunst: deutlich läßt sich aber in dieser und jener Erscheinung wahrnehmen, daß sich für Deutschland eine neue Epoche der dramatischen Musik ankündigt; wieviel zur Förderung derselben Halévys Einfluß beigetragen haben wird, soll zu seiner Zeit klar ausgesprochen werden; für jetzt deute ich nur noch an, daß dieser jedenfalls bedeutender sein wird, als der von den modernen Koryphäen der echt deutschen Kunst selbst ausgehende. Der bedeutendste dieser Koryphäen ist jedenfalls Mendelssohn-Bartholdy; an ihm stellt sich die ursprüngliche deutsche Richtung am charakteristischsten heraus; das geistige, phantasievolle, innerliche Leben, welches sich in seinen fein detaillierten Instrumentalkompositionen ausspricht, sowie die poetische, leidenschaftslose Neigung zur Frömmigkeit, die seine Kirchenkompositionen durchdringt, liegen dem deutschen Gefühle am nächsten, sind aber durchaus unfähig, oder zum mindesten unzureichend, zur Auffassung und Produktion dramatischer Musik zu begeistern. Der Opernkomponist bedarf tiefer und energischer Leidenschaft, und es muß ihm die Gabe verliehen sein, diese in großen und starken Strichen zeichnen zu können: beides liegt jedoch durchaus nicht in der Natur Mendelssohn-Bartholdys, und darin findet sich (unter anderem) der Grund, weshalb ein Versuch dieses ausgezeichneten Künstlers in dramatischer Musik verunglückte und er sich seitdem von diesem Genre gänzlich entfernt gehalten hat: auch müßten die aufrichtigsten Bewunderer dieses in seiner Art so großen Talentes mit Sicherheit einer Fehlgeburt entgegensehen, falls er sich bestimmt fühlen sollte, seine Kräfte von neuem einer dramatischen Arbeit zu widmen.

Von dieser Seite her dürfte also eine einflußreiche Belebung der sich in Deutschland vorbereitenden Epoche dramatischer Musik unmöglich zu erwarten sein: von bei weitem größerer und entscheidenderer Wichtigkeit bleibt der Einfluß, der durch Halévy, zwar von außen, doch aus innig verwandter Quelle kam; und wer die Gediegenheit und Würde der deutschen Musik vollkommen zu würdigen versteht, wird diesen belebenden Einfluß auf einen der wichtigsten Genres derselben Halévy gewiß nicht zum kleinsten Ruhme anrechnen.

Wer diese schönen und vielsagenden Erfolge der Halévyschen Musik wahrnimmt, wird gewiß aufrichtig zu beklagen haben, daß unsre jüngeren französischen Komponisten sich nicht ermannen konnten, in die Fußtapfen des Schöpfers der „Jüdin" zu treten. Diese sind, wie gesagt, in der, bei ihnen zu einem System von Floskeln herabgesunkenen Manier Aubers stehen geblieben, und — was das Schlimmste ist! — da es ihnen an der geistigen Elastizität gebrach, mit der es noch heute Auber versteht, seinen Formen Leben und Frische einzuhauchen, so haben sie sich mit wahrer Feigheit dem modischen italienischen Einflusse unterworfen. Ich nenne diese Unterwerfung feig, weil sie die verächtlichste Schwäche verrät: schwach und verächtlich ist es aber, wenn man das einheimische Bessere aufgibt, um das fremde Schlechtere aufzunehmen, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil es leichter und bequemer ist, flüchtige Gunstbezeugungen einer unverständigen Masse dadurch zu erwerben.

Während italienische Maëstri, um es wagen zu können, vor dem Pariser Publikum aufzutreten, es sich ernstlich angelegen sein lassen, sich die großen Vorzüge der französischen Schule anzueignen; während sie (wie Donizetti es vor kurzem zu seiner größten Ehre in der „Favorite" bewies) mit Fleiß und Sorgsamkeit auf eine, von dieser Schule verlangte, feinere und edlere Ausführung der Formen, auf eine sichere Zeichnung der Charaktere, vor allem aber auf Unterdrückung jener trivialen, monotonen und tausendmal abgenutzten Beigaben und stehenden Hilfsmittel, an denen die heutige italienische Kompositionsmanier einen so „ärmlichen" Überfluß hat, bedacht sind, — währenddem, sage ich, diese Maëstri aus Respekt für diesen Schauplatz sich zu erkräftigen und zu erheben beflissen sind, ziehen die Jünger dieser so respektierten Schule es vor, sich zum Austausch alles das zu eigen zu machen, was jene schamvoll von sich werfen. Handelte es sich bloß darum, ein Publikum durch die Kehle dieses Sängers oder jener Sängerin, gleich was sie singen mögen, sondern nur dadurch, wie sie es singen, zu amüsieren, so möchten jene Leutchen gar nicht übel daran tun, auf die bequemste Manier von der Welt — d. i. auf die italienische Manier — für die Befriedigung so armseliger Ansprüche auf Unterhaltung zu sorgen, wenngleich dabei immer eine Hauptaufgabe des wahren Künstlers, jene Unterhaltung zu veredeln, unberücksichtigt bliebe. — Deutlich stellt es sich aber heraus, daß wir dem Publikum der beiden französischen Opern in Paris

schmähliches Unrecht zufügen würden, wenn wir ihm nicht einen anspruchsvolleren Geschmack zuschreiben wollten: der richtige Takt des Publikums der großen Oper ist weltbekannt, und die Masse, die in unsren Tagen den Vorstellungen von „Richard Löwenherz" in der Opéra comique zuströmte, würde uns empfindlich Lügen strafen, wollten wir eine so unbedingte Anklage behaupten. — Freilich gibt es Leute, und Leute von Geschmack, Leute von Geist, welche sich nicht beruhigen können und sich stolz darauf tun zu erklären, — Rossini sei das größte musikalische Genie. Ach! wohl trifft so manches zusammen, was zu der Meinung bringen muß, Rossini sei ein Genie, besonders wenn man den unsäglichen Einfluß, den er auf unsre ganze Zeit ausübt, in Anschlag bringt: lieber sollten wir aber uns dies verschweigen, zum mindesten nicht mit der Anpreisung dieses Genies uns brüsten! — Es gibt der Genien gute und böse: beide stammen aus dem Urquell alles Göttlichen und Lebenverbreitenden, aber ihre Sendungen sind nicht gleich: — Tugend und Sünde sind gleich notwendig, um diese Welt in ewig wechselwirkender Regung zu erhalten, und ich könnte und würde euch darüber eine alte Sage erzählen, wenn ich ihrer außerordentlich dramatischen Tendenz wegen sie nicht zu einem Operntexte bestimmt hätte, um den ich leicht kommen könnte, wollte ich meine Sage hier allen librettodurstigen Theaterdirektoren und Opernkomponisten ohne alle Umstände erzählen.

Wie bewunderns- und liebenswürdig war Rossini, so lange er ein großes Talent war! Seitdem er und die Leute entdeckten, daß er eigentlich ein großes Genie sei, wurde er arrogant und grob, und sprach von Juden, die ihn durch ihren Sabbat von der großen Oper zu Paris vertrieben hätten. Und doch sollte er diesen Juden nicht so zürnen, sondern bedenken, daß sie ihn durch ihren Sabbat zur Reue und Buße gebracht haben, und religiöse Gefühle und Übungen sind jedenfalls geeignete Wege zur Rückkehr zum ewigen Heil nach einer nicht ganz sündenlosen Jugend, zumal wenn sie nebenbei so artige „Stabat Mater" abwerfen, wie deren eines gegenwärtig zur Erbauung der in religiöser Inbrunst schmachtenden Dilettanten in der italienischen Oper von den hinreißendsten Sängern der Welt vorgetragen wird. Es ist um die Religion ein schönes Ding, — mitunter bringt sie auch etwas ein! —

Ich habe nicht das Recht, über ein Genie wie Rossini etwas zu sagen: zur Ehre der französischen Musik kann ich jedoch nicht

umhin, meine größte Verwunderung über die Wahrnehmung allen Mangels an Patriotismus bei denjenigen auszudrücken, die, wenn sie endlich der Kürze wegen mit einem Schlage Rossini in den Olymp erheben wollen, sich auf seinen übermenschlichen Reichtum an Melodien berufen. Ich weiß nicht gleich, wieviel Melodien es in Rossinis Opern gibt, auch ist dies im einzelnen oft schwer anzugeben, da sich mitunter vor lauter herrlichen Verzierungen nicht deutlich ersehen läßt, ob z. B. acht Takte sechzehn Melodien oder gar keine enthalten; — aber in allem Ernste ruf' ich euch zu: kennt ihr Aubers „Stumme von Portici" nicht? — Gehet hin und hört heute „Il Turco in Italia" und morgen die erste beste Oper Aubers, welche ihr wollt, und saget dann, daß euer Landsmann, des großen Vorzuges des Charakters seiner Melodien noch ungedacht, zum mindesten nicht eben so reich, als euer gepriesener „Schwan von Pesaro" sei!

Jedoch, zurück zum Publikum, zum Publikum der beiden französischen Opern der Hauptstadt. Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß dieses Publikum das unbefangenste in der Welt sei, jedoch mit billiger Vorliebe für das Bessere. Als solches kann es sich wohl leutselig und nachsichtig gegen die traurigen Manifestationen der gänzlich versunkenen Richtung unsrer jungen Opernkomponisten zeigen, nirgends aber finden wir bestätigt, daß es diese Richtung durch wahren Beifall ermuntere oder auszeichne. Desto unbegreiflicher würde die unermannbare Schwäche dieser Leute erscheinen, und um so trüber würde es mit der Aussicht auf die musikalische Zukunft Frankreichs stehen, wenn wir annehmen müßten, daß wir durch die Affichen der Opernzettel wirklich mit den Namen der einzigen Künstler bekannt gemacht würden, denen von der Vorsehung die Fortpflanzung des Ruhmes der französischen Schule aufgegeben sei. Mit Recht müssen wir aber annehmen, daß wir auf jenen Affichen nur eine traurige Elite durch sonderbare Umstände berufener und an das Tageslicht gezogener Kunstaspiranten zu erkennen haben, und daß der eigentliche Kern in der großen Hauptstadt und in dem noch größeren Frankreich unbeachtet vielleicht mit Qual und Not, Kummer und Hunger, bis jetzt noch vergebens ringt, um mit Erfolg an die Türen jener großen Kunsthandelshäuser zu klopfen. Diese Türen werden und müssen sich aber öffnen, und möge dann jedem, dem es Ernst ist um die hohe, wahre dramatische Kunst, Halévy ein unverrücktes Vorbild sein!

Das Oratorium „Paulus“

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(1843.)

Das letzte Palmsonntagkonzert ist eines der glänzendsten zu nennen und hinterließ einen tiefen Eindruck bei den besonders zahlreichen Zuhörern. Mendelssohn-Bartholdy war eingeladen worden, in diesem Konzerte die Aufführung seines Oratoriums „Paulus" selbst zu leiten, und verschaffte uns durch seine Bereitwilligkeit, dieser Einladung zu entsprechen, einen Genuß der ungewöhnlichsten Art, nämlich bei dieser Gelegenheit ein klassisches Werk unter der persönlichen Leitung seines Schöpfers reproduziert zu sehen. Wir waren wohl bereits durch zwei öffentliche Aufführungen, welche durchaus gelungen zu nennen waren, mit diesem Meisterwerk bekannt gemacht worden, und doch schien es, als ob uns das rechte Verständnis erst jetzt gekommen wäre, wo die unmittelbare persönliche Anführung des Meisters jeden der Exekutierenden mit besonderer Weihe erfüllte und in dem Grade begeisterte, daß der Wert der Aufführung fast die Höhe des Werkes selbst erreichte. Das sehr stark besetzte Chor und Orchester, im Verein mit dem Sologesang der Wüst, Tichatscheks, Dettmers usw., haben sich im wahren Sinne des Wortes mit Ruhm bedeckt und uns auf diese Weise in aller Vollendung ein Werk gezeigt, welches ein Zeugnis von der höchsten Blüte der Kunst ist und uns durch die Rücksicht, daß es in unsren Tagen geschaffen worden ist, mit gerechtem Stolz auf die Zeit, in der wir leben, erfüllt. Zu bedauern ist es einzig, daß ein solches Oratorium nicht völlig unsrem protestantischen

Kirchenkultus einverleibt werden kann, weil dadurch erst seine wahre Bedeutung in aller Gläubigen Herzen übergehen würde, während ohne diese Grundlage und zumal im Konzertsaale es uns mehr oder weniger nur als ein Kunstwerk ernster Gattung entgegentritt und seine eigentliche religiöse Wirksamkeit bei weitem nicht so hervortreten kann, wie dies unter den Verhältnissen der Fall sein würde, unter denen Seb. Bach seine Oratorien der Gemeinde vorführte. Immerhin ist aber die Wirkung auch im Konzertsaal rührend und erhebend. — Die dem Oratorium folgende Symphonie Beethovens (Nr. 8 F dur) wurde von der starken Anzahl der Exekutanten sehr gut ausgeführt, was besonders bemerkenswert ist, da die Ausführung gerade dieser Symphonie von einem sehr zahlreichen Orchester und unter dem Übelstande, daß es in seiner Aufstellung in dem hiesigen Lokale nicht nach Wunsch konzentriert werden kann, wohl schwierig zu nennen ist. Kapellmeister Reißiger dirigierte sie. —

Die Königliche Kapelle betreffend.

(1846.)

Zur Rechtfertigung.

Wenn die mit folgendem in Anregung gebrachten Verbesserungen und Vervollständigungen der Kapelle eine Vermehrung der Ausgaben für dieses Institut mit sich führen müßten, so gibt es hauptsächlich eine Rücksicht, welche diese Erhöhung des Etats vollkommen zu rechtfertigen imstande sein dürfte. Wenn beide Institute, welche unter derselben Verwaltung vereinigt sind, mit einander verglichen werden, wenn untersucht wird, welches von ihnen, die musikalische Kapelle oder das Hoftheater, der Erreichung einer wirklichen Vollkommenheit fähig sei, sowohl in der Organisation als in den darin bedingten künstlerischen Leistungen, so wird mit größter Bestimmtheit diese Fähigkeit nur der Königl. Kapelle zugesprochen werden müssen.

Die Elemente, aus denen das Personal eines Hoftheaters gebildet wird, sind so höchst verschiedener Natur, ihre Übereinstimmung hängt von so mannigfaltigen Bedingnissen ab, die Ansprüche an die Leistungen einzelner Mitglieder dieses Personales sind gemeinhin so sehr auf die äußerste Spitze gestellt, daß höchstens wohl nur annäherungsweise, nie aber vollständig allen Erfordernissen einer unmangelhaften Organisation eines solchen Institutes entsprochen werden kann. Sollten (was nirgends und zu keiner Zeit der Fall gewesen ist) so viel gleichmäßig entsprechende und gegenseitig sich ergänzende Talente überaus glücklicherweise an ein und derselben Bühne sich zusammen berufen lassen, daß durch sie ein vollkommenes und nirgends lückenhaftes Zusammenspiel wirklich zu ermöglichen wäre, so würde eine Bedingung dieser Möglichkeit

doch immer noch hinwegfallen: eine vollständige Disziplin. — Es ist eine betrübende, aber unleugbare Erfahrung, daß, je bedeutender das Talent eines dramatischen Künstlers ist, desto entschiedener seine widerstrebende Hartnäckigkeit, sich einer heilsamen künstlerischen Disziplin unterzuordnen, hervortritt, und noch trauriger ist es, bestätigen zu müssen, daß bei der Seltenheit wirklich bedeutender Talente auch die kräftigsten Maßregeln einer Verwaltung, diesem Übelstande abzuhelfen, ohne anderweitigen Schaden herbeizuführen, nicht vermögend sind. Es ist hier nicht am Platze, zu erörtern, inwiefern der erwähnte, dem Ganzen so nachteilige Fehler in der Natur der Bühnenkünstler begründet und in einem gewissen Grade bedingt ist; jedenfalls aber muß zugegeben werden, daß die künstliche, aber gewaltige Aufregung, in welcher sich ein Schauspieler oder Sänger persönlich dem Publikum bloßstellt, zu einem nicht geringen Teile nur durch den Eifer nach Befriedigung einer gewissen Eitelkeit hervorgebracht werden kann, daß somit seine ganz individuelle Beteiligung an der Leistung des Ganzen ihn die Berücksichtigung des letzteren sehr leicht aus dem Auge verlieren läßt. — Die Leistungen eines Opernpersonals werden in den glücklichsten Fällen auch außerdem immer an einer gewissen Ungleichheit leiden, z. B. ein Sänger mit guter Stimme, aber mangelhafter Gesangsbildung wird im Verein mit einem anderen, dessen Ausbildung vorzüglich ist, dessen Stimmittel aber weniger bedeutend sind, nie einen vollkommenen Kunstgenuß zu gewähren imstande sein. —

Die Beschaffenheit eines Orchesters dagegen schließt alle Bedingnisse einer erreichbaren Vollkommenheit seiner Organisation und der darauf beruhenden Leistungen in sich, und zunächst begründet diese Annahme sich auf den geringeren Anforderungen, die an die einzelne Leistung eines Instrumentalmusikers gestellt werden, und denen somit auch vollkommener entsprochen werden kann. Jedes Instrument ist an und für sich bis zu einem gewissen Grade von Fertigkeit von jedem zu erlernen; bei besonderem Talente dafür ist aber gewiß derjenige Grad von Kunstgeübtheit darauf zu erreichen, der den Anforderungen des Orchesterspieles vollkommen entspricht, wogegen bei der Ausbildung eines selbst talentvollen Sängers für die Bühne so viele günstige äußere Umstände mitwirken müssen, deren Unterstützung der Instrumentalmusiker nicht bedürftig ist. Die Zahl vorhandener kunstfertiger Musiker

ist daher unverhältnismäßig größer, als die vorhandener guter Sänger, was auch aus dem einfachen Umstande erhellt, daß sie überall unverhältnismäßig geringer bezahlt werden als diese. Zumal die Privilegien einer Königl. Kapelle werden gewiß immer imstande sein, ein vollständiges Ganzes von gleichtüchtigen Musikern zu erhalten, und alle die Wechselfälle, denen die Erhaltung eines Theaterpersonals ausgesetzt ist, sind bei einer Kapelle mit Recht fast nie zu befürchten, oder es wird wenigstens möglich sein, sie immer schnell unschädlich zu machen. Die bei weitem bescheidenere Natur des Instrumentalmusikers ist aber schon in der Wesenheit des Orchesterspieles bedingt: jeder gute Musiker muß nämlich, sobald er in ein Orchester eingetreten ist, zu dem Bewußtsein gelangen, daß er nur als geeignetes Glied eines größeren Körpers von Wichtigkeit ist, und daß jedes gute Orchesterspiel nur möglich und denklich wird durch allseitige Unterordnung unter eine strenge und genau zu beachtende technische Disziplin, durch welche die Leistungen eines jeden Einzelnen zu einer großen, einzigen künstlerischen Gesamtleistung sich gestalten. Dieses jedem Musiker wohlbekannte und als unerläßliche Bedingung von jedem Einzelnen streng zu beobachtende Grundprinzip enthält zugleich aber auch die Gewährleistung für eine wohl zu erreichende Vollkommenheit eines Orchesterinstitutes, und wo eine so reich ausgestattete und zweckmäßige Organisation zugrunde liegt, wie dies in der Kapelle Sr. Majestät des Königs der Fall ist, muß mit vollem Rechte angenommen werden, daß in ihm diese Vollkommenheit unbedingt zu erreichen ist. In der Tat ist in bezug auf die Königl. Kapelle auch nur die Verbesserung einzelner, im Laufe der Zeit unter sehr leicht erklärlichen Umständen eingetretener Mängel in der Organisation derselben nötig zu erachten, wie denn bei jedem Institute und jeder Einrichtung gewiß Zeitpunkte eintreten, wo eine Revision vorgenommen werden muß, um diejenigen Mangelhaftigkeiten zu entdecken, die zurzeit zwar noch nicht grell in die Augen fallen, die bei ihrem Fortbestehen aber einen Ruin des Ganzen herbeizuführen imstande sein dürften. Dieser Zeitpunkt war für die Kapelle mit der Eröffnung des neuen Schauspielhauses erschienen; ist bei dieser Glegenheit manches unbeachtet geblieben, so möge dafür zur Entschuldigung dienen, daß damals den technischen Vorständen der Kapelle die Erfahrung noch nicht so an die Hand gehen konnte, wie sie erst im Verlaufe von mehreren Jahren sich

mit der nötigen Sicherheit herauszustellen vermochte. Die Bewahrung eines so vorzüglich schönen Kunstinstitutes, wie das der Königl. Kapelle, vor feineren und gröberen Mängeln dürfte aber um so mehr des größten Interesses würdig sein, als der kurz ausgeführten Darlegung gemäß die Kapelle vorzugsweise als dasjenige Institut angesehen werden kann, welches einer wirklichen Vervollkommnung fähig ist; und da die Erreichung derselben von verhältnismäßig nur noch wenigem abhängt, gewinnen wir den Mut, mit der notwendigen Freimütigkeit auf jeden Mangel aufmerksam zu machen, durch dessen zweckmäßige Abhilfe diese Vollkommenheit erreicht werden dürfte.

Vorbereitung zur Ermittelung des nötigen Bestandes.

Ein wesentlicher Vorzug einer Königl. Kapelle besteht unstreitig in der Gewährung lebenslänglicher Anstellung der darin aufgenommenen Musiker, denn diese auszeichnende Vergünstigung ist es, welche zunächst vermag, die besten und seltensten Künstler zur Bewerbung um die Aufnahme in ein solches Institut anzuziehen. Dieser Vorzug, der auf der einen Seite einer Kapelle die besten Kräfte zu verschaffen imstande ist, kann auf der anderen Seite aber leicht zu einem Nachteile für das künstlerische Interesse eines solchen Institutes erwachsen, wenn die Möglichkeit der Fortbildung und Vervollkommnung der einzelnen Künstler nicht hinreichend gewahrt wird, weil, wenn diese Fortbildung unterbleibt, die Kapelle allmählich mit Musikern bevölkert werden dürfte, welche den Anforderungen der fortgeschrittenen Kunstfertigkeit nicht mehr genügen, aus dem Grunde ihrer lebenslänglichen Anstellung aber auch nicht wieder entlassen werden können, und somit dem künstlerischen Interesse des Institutes zum Nachteile gereichen. Ist also bei einer Königl. Kapelle der Vorteil der gewährten lebenslänglichen Anstellung der Musiker die wesentlichste Bedingung für den Glanz des Institutes, so liegt in ihm doch auch ein nicht minder wesentlicher Nachteil begründet, wenn der zweite Vorteil, die freigegebene Möglichkeit der Fortbildung und Vervollkommnung der einzelnen Musiker, nicht ebenfalls vollständig gewährt wird.

Diese Möglichkeit wird vor allen Dingen dadurch gefährdet, daß dem einzelnen Künstler durch zu häufige Verwendung im Dienste die nötige Muße und Lust zum Privatstudium entzogen wird, und man kann annehmen, daß von da ab, wo ein Musiker den Eifer

für Privatstudium aufgibt, um sich mit seiner erlangten Fertigkeit bloß noch zur Verwendung derselben für den Dienst zu begnügen, er auch zurückgeht und den immer sich steigernden Ansprüchen an seine Kunstfertigkeit stets weniger entsprechen können wird. Der wichtigste Punkt bei der Organisation einer Königl. Kapelle ist daher eine genaue Regulierung und Verteilung des Dienstes, und die Stärke des erforderlichen Dienstes zusammengehalten mit der Lokalität, in welcher das Orchester seine Leistungen zur entsprechenden Wirkung bringen soll, darf einzig auch den richtigen Maßstab für die Stärke der Besetzung des Personals selbst abgeben. — Daß hierfür kein allgemein gültiger, sondern nur ein spezieller Maßstab nach dem Verhältnisse der vorhandenen Erfordernisse abgegeben werden kann, versteht sich von selbst, und es sei daher versucht, dieses richtige Verhältnis für die Kapelle Sr. Majestät des Königs zu ermitteln.

Erfordernisse und Stärke des Dienstes der Kapelle.

Der Dienst der Königl. Kapelle für das Hoftheater besteht in größeren und kleineren Opern, Konzert, Posse, Ballett, Vaudeville und Zwischenaktmusik zu Schauspielen, welche in täglichen Vorstellungen miteinander abwechseln; diese Vorstellungen machen bei der Eigentümlichkeit des deutschen Theaterrepertoires, welches einen möglichst bunten Wechsel verlangt, ferner durch Gastspiele, Debüts, teilweise neue Besetzungen einzelner Singpartien usw. . . eine unverhältnismäßige Zahl von Proben notwendig, so daß, rechnet man nun noch einen sehr starken Kirchendienst hinzu, es augenscheinlich erhellt, daß der sämtliche Dienst nicht durchgehends von denselben Musikern verrichtet werden darf, ohne Erschlaffung und moralische wie physische Abspannung derselben herbeizuführen. —

Notwendige Verteilung des Dienstes.

Der Grundsatz einer Verteilung des Dienstes ist daher auch bereits für die Königl. Kapelle festgestellt und hat sich am deutlichsten in der doppelten Besetzung der Stellen der Holzblasinstrumente zu erkennen gegeben. — Waren nun früher für den Dienst im älteren Schauspielhause die Streichinstrumente in demselben Verhältnisse besetzt, so ist nach der Eröffnung des neuen, bei weitem größeren Theaters, und bei der durch die Lokalvergrößerung notwendig gewordenen stärkeren Besetzung des Orchesters das

frühere Verhältnis allerdings in Ungleichheit geraten, so daß es nun an der Zeit erscheint, dieses Verhältnis nach der neuen Maßgabe zu regeln.

Ermittlung des nötigen Bestandes der Streichinstrumente.

Fassen wir daher zunächst das Lokal in das Auge, so ergibt sich, daß in dem großen Saale des jetzigen Schauspielhauses, der zumal für die Wirkung der Streichinstrumente keineswegs von ganz glücklicher Akustik ist, die Besetzung dieser Instrumente beim Vortrage von Kompositionen, in welchen dem Orchester eine besonders künstlerische Wichtigkeit beigelegt ist, sich der Stärke nach bei weitem über die frühere erheben muß. An eine zur gleichmäßigen Abwechslung dienende Verteilung sämtlicher Opern an zwei Hälften der Streichinstrumentisten ist daher nicht mehr zu denken, und es tritt nun die Frage auf: wie ist trotz der notwendigen starken Besetzung des Orchesters bei großen Opern dennoch eine möglichste Schonung der Kräfte zu bezwecken? — Zunächst ist demnach festzustellen, wie stark die Besetzung der Streichinstrumente bei Aufführungen sein müsse, bei denen sich die Kapelle dem Lokale angemessen in vollstem Glanze zu zeigen hat; und nach dem Maßstabe anderer Orchester, sowie nach Wahrnehmung und Prüfung am Orte selbst, stellt sich folgende Annahme heraus:

„Vierundzwanzig Violinen (zwölf erste und zwölf zweite), acht Bratschen, sieben Violoncelle und fünf bis sechs Kontrabässe."

Da aber zu berücksichtigen ist, daß Krankheitsfälle und Beurlaubungen diese Besetzung, wenn der aktive Bestand der Streichinstrumentisten in der Kapelle sich nicht noch höher belaufen darf, nur in sehr seltenen Fällen möglich machen würden, so müßte schon von vornherein diese stärkste Besetzung bei großen Opern auf nur

„Zwanzig Violinen, sechs Bratschen, fünf Violoncelle und vier Kontrabässe"

reduziert werden.

Notwendige Besetzung der Streichinstrumente bei Aufführung verschiedener Gattungen von Opern usw.

Sollten auf diese Grundlage hin die Besetzungen nun weiter festgesetzt werden, so stellen sich folgende Abstufungen derselben heraus:

Eine zweite Gattung von Opern, bei denen das Orchester dem

Charakter der Instrumentation nach eine etwas geringere Besetzung der Streichinstrumente zuläßt, würde besetzt werden mit

„16 Violinen, 5 Bratschen, 4 Violoncellen und 3 Kontrabässen"; die leichte komische Oper würde nur erfordern

„12 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelle und 2 bis 3 Kontrabässe"

Die Musik im Schauspiel erfordert

„8 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle und 2 Kontrabässe"; kleinere Vaudevilles gehören noch hierher, größere Possen dagegen, welche oft sehr rauschend instrumentiert sind, erfordern schon eine Verstärkung dieser Zahl von Streichinstrumenten bis zur Höhe von „12 Violinen, 3 Bratschen" usw.

Angaben des erforderlichen Bestandes der Streichinstrumentisten.

Diesen Dienst zu verrichten, und zwar auf eine Weise, die den Anforderungen, welche man an die künstlerische Tüchtigkeit der Königl. Kapelle stellen soll, nicht hinderlich wird, bedarf es folgenden Bestandes der Streichinstrumentisten:

„Zwei Konzertmeister, ein Vicekonzertmeister und — wie bis jetzt herkömmlich — ein Dirigent der Schauspielmusik; dazu zweiundzwanzig Violinisten, welche jedesmal mit einem der Konzertmeister und dem Vicekonzertmeister vierundzwanzig disponible Geiger ausmachen. Ferner: — Acht Bratschisten sieben Violoncellisten und sechs Kontrabassisten."

Verteilung des Dienstes unter die Streichinstrumentisten.

Um eine genaue Übersicht über die Verwendung dieser Zahl von Streichinstrumentisten zu geben, würden zuvörderst diejenigen zu bezeichnen sein, welche in zwei, wochenweise miteinander abwechselnde Hälften geteilt, zum Dienst im Schauspiel, Vaudeville usw. bestimmt werden sollen; dies würden sein

„die vierzehn jüngsten Violinisten, welche jedesmal zu sieben mit dem Vorspieler acht Violinen besetzen; ferner die vier untersten Bratschisten, die vier jüngsten Violoncellisten und die vier letzten Kontrabassisten"*.

* Was Violoncell und zumal Kontrabaß betrifft, soll dieser Etat für das Schauspiel gesetzlich eingeführt werden, damit in den Fällen, wo im Schauspiel wichtigere Musikstücke aufgeführt werden sollen, über diese Besetzung disponiert werden kann; für gewöhnlichere Fälle und zumal in Zeiten angestrengten und durch Erkrankungen oder Beurlaubungen erschwerten Dienstes kann jedoch die Besetzung von einem Violoncell und einem Kontrabaß als genügend betrachtet werden.

Demnächst wäre nun die Besetzung der Streichinstrumente für die verschiedenen Gattungen von Opern folgendermaßen zu verteilen und festzustellen:

Bei großen Opern

sind „Zwanzig Violinen" zu besetzen durch den Konzertmeister, den Vizekonzertmeister, sämtliche Kammermusiker und Akzessisten von oben herab. Befreit von diesen Vorstellungen sind nur diejenigen Akzessisten, von unten herauf gezählt, welche in der laufenden Woche den Schauspieldienst zu versehen haben; bei den verschiedenen Proben zu diesen Opern sind daher abwechselnd auch sämtliche Akzessisten mit hinzuzuziehen. Ferner: — zu „sechs Bratschen" werden verwendet sämtliche Kammermusiker und Akzessisten; befreit sind jedesmal diejenigen zwei Bratschisten, welche in der laufenden Woche den Schauspieldienst haben. Bei „fünf Violoncellen" und „vier Kontrabässen" sind ebenfalls nur diejenigen befreit, welche die sogenannte Schauspielwoche haben.

Bei mittleren Opern

sind „sechzehn Violinen" zu besetzen wie bei der großen Oper, nur mit dem Unterschiede, daß sämtliche Kammermusiker und Akzessisten, welche in der laufenden Woche den Schauspieldienst haben, von diesen Vorstellungen befreit werden können; jedoch soll hierbei die Regel gelten, wenn durch Krankheit oder Beurlaubung das Korps der Violinisten in dem Grade geschwächt ist, daß von diesen ursprünglich Befreiten einige aushilfsweise die Oper mit übernehmen müssen, diese Charge jedesmal die jüngeren Violinisten, von unten herauf zu zählen, treffen möge, da diese dem Prinzip nach dagegen von der großen Oper befreit sein sollen. — Diese Maßregel rechtfertigt sich durch die größere Schwierigkeit und Wichtigkeit, die wir namentlich auch für die Violinen der größeren Oper beilegen müssen, so daß die erfahrenen Musiker mehr zu der ersteren Klasse, die jüngeren hingegen mehr zu der zweiten hinzuzuziehen sind. Für alle Fälle gilt aber, daß beim Einstudieren jeder Art von Opern jeder Violinist die Hälfte der stattfindenden Proben mitspielen muß, um sie so gleichmäßig kennen zu lernen.

„Fünf Bratschen": — die zwei ersten Kammermusiker sollen im Vorspiele dieser Opern derart miteinander abwechseln, daß jeder von ihnen eine bestimmte Hälfte derselben als sein ihm zu-

gehöriges Repertoire überwiesen erhält. In Erkrankungs- und Urlaubsfällen tritt der eine der Vorspieler für den anderen ein, und es ist daher nötig, daß beim Einstudieren jeder Oper auch der andere Vorspieler einige der Proben übernimmt, damit auch er für die genannten Fälle hinreichend damit bekannt sei*. — Zum Vorspieler kommen nun noch vier Bratschisten; befreit sind diejenigen zwei, welche die Schauspielwoche haben.

Bei „vier Violoncellen“ wechseln die zwei ältesten Kammermusiker, wie bei der Bratsche; dazu drei Violoncellisten; befreit sind die mit der Schauspielwoche Beauftragten.

Bei „drei Kontrabässen“: — einer der zwei ältesten Kammermusiker; dazu zwei Kontrabassisten; befreit sind die zur laufenden Schauspielwoche bestimmten.

Die kleineren und komischen Opern,

welche mit „12 Violinen“, „4 Bratschen“, „drei Violoncellen“ und „drei Kontrabässen“ besetzt sind, können unter das Personal der aktiven Streichinstrumentisten, da ihre Zahl gerade doppelt die Stärke dieser Besetzung ausmacht, zu zwei Hälften verteilt werden; ein Repertoire ist fest zu bestimmen, wonach eine Partie dieser Opern der einen, eine andere der anderen Hälfte der Streichinstrumentisten zugeteilt werden soll. Nur also für diese dritte Klasse von Opern kann eine Trennung und Verteilung des Dienstes ausgeführt werden, wie sie unter den früheren Verhältnissen im älteren Schauspielhause als allgemeine Einrichtung für sämtliche Opern ausgeführt werden konnte. — Für die Konstituierung der Streichinstrumentisten in zwei Hälften möge hier nur noch bemerkt werden, daß die Bestimmung jeder Hälfte nach dem Verhältnis von: eins, drei, fünf, sieben, neun usw. und zwei, vier, sechs, acht, zehn usw. festgesetzt werden müßte; außerdem ist auch noch zu bestimmen, daß diese Opern von den Musikern, denen sie dieser Fortsetzung nach ein für allemal zugeteilt sind, ohne Rücksicht auf die sogenannte

* Diese Maßregel des Abwechselns der Vorspieler war früher als Vergünstigung für die beiden Ältesten bei Bratsche, Violoncell und Kontrabaß auf alle Gattungen von Opern ausgedehnt; wir wollen sie nur noch für die zweite und dritte Klasse derselben gelten lassen, glauben aber, daß sie an sich zweckmäßig ist, da sie dazu dienen wird, die Vorspieler in einer gewissen Frische zu erhalten. Sie gelte daher für Bratsche, Violoncell und Kontrabaß.

Schauspielwoche gespielt werden müssen; bei Erkrankungen oder Beurlaubungen tritt für den Fehlenden aus der anderen Hälfte der Streichinstrumentisten jedesmal der jüngere Nebenmann ein.

Größere Possen und Ballettdivertissements,

sowie Konzertstücke von Virtuosen, welche sich auf dem Theater hören lassen, verlangen eine Verstärkung des zum Dienst im Schauspiel bestimmten Orchesters bis auf „zwölf Violinen, drei bis vier Bratschen, drei Violoncellen und zwei bis drei Kontrabässen". Diese Verstärkung wird jedesmal von denjenigen jüngeren Kammermusikern und Akzessisten gestellt, welche in der laufenden Woche eigentlich vom Schauspiel befreit wären; doch soll jedesmal die Rücksichtnahme stattfinden, daß, wenn diejenige Oper, die unmittelbar vorhergehend eine Probe nötig hatte, eine große zu „zwanzig Violinen" usw. war, die jüngeren Akzessisten, wenn diese vorhergehende Oper aber eine der zweiten Gattung war, die älteren Kammermusiker und Akzessisten hinzugezogen werden sollen.

Die bei Possen und Balletten vorkommenden Violinsolos sollen, solange die Charge des Dirigenten der Schauspielmusik noch in der Weise wie jetzt fortbesteht, von dem, diesem Dirigenten zunächst sitzenden jüngeren Kammermusikus vorgetragen werden. — Konzertstücke sind von dem Vizekonzertmeister vorzuspielen und zu dirigieren.

Vaudevilles werden vom gewöhnlichen Schauspielorchester gespielt.

Bei den Sommervorstellungen auf dem Linkischen Bade

sollen, sobald in der Stadt gar kein Theater, oder wenn eine Oper ist, diejenigen Streichinstrumentisten verwendet werden, welche in der betreffenden Woche das Schauspiel haben; ist in der Stadt Schauspiel, so trifft das Bad diejenigen, welche in dieser Woche vom Schauspiel befreit sind. Ist in der Stadt eine von den kleineren Opern, die einer bestimmten Hälfte der Streichinstrumentisten besonders zugewiesen sind, so wird das Orchester am Linkischen Bade von den jüngeren Mitgliedern der Kapelle besetzt, welche in dieser Oper nicht beschäftigt sind, mögen sie die laufende Schauspielwoche haben oder nicht.

Genauere Bestimmungen lassen sich hier nicht geben, da diese Vorstellungen auf dem Bade in eine Zeit fallen, wo das Orchester

durch notwendige Beurlaubungen gewöhnlich sehr geschwächt ist, so daß es immer nur gilt, sich so gut zu helfen, als es eben möglich ist.

Das Prinzip dieser Verteilung des Dienstes
ist zunächst eine möglichst gleichmäßige Beschäftigung sämtlicher Streichinstrumentisten für die Quantität des Dienstes, sodann Bevorzugung der gereifteren Künstler vor den jüngeren durch die Qualität desselben, indem den ersteren vorzugsweise die Opern, den zweiten Vaudevilles, Posse, Ballett usw. zugewiesen sind, jedoch so, daß auch sie abwechselnd zu den Opern mit hinzugezogen werden.

Bestellung des Dienstes.

Bei dieser Verteilung selbst kann nur eine gesetzkräftige Norm festgestellt werden. Aus dem Grunde, daß durch Erkrankungen und zeitweilige Beurlaubungen einzelner Musiker die Zahl der angestellten Streichinstrumentisten wohl nur in sehr seltenen Fällen vollständig disponibel sein dürfte, ist diese Dienstverteilung nicht mit namhafter Sicherheit festzustellen. Daher wird nur das Prinzip fest anzunehmen sein, und dieses ist auf die soeben angegebene Weise klar genug ausgesprochen, um dem Kapelldiener als Richtschnur dienen zu können, welche Musiker er jedesmal, zumal auch im Behinderungsfalle einzelner, auf welche gerade ein bestimmter Dienst fiele, zu bestellen habe; angenommen wird nämlich: für den Behinderten tritt jedesmal der nächste ein, und zwar der nächst vom betreffenden Dienst befreite. Darüber ist dem Kapelldiener eine sichere tabellarische Anweisung zuzustellen, welche zu verfertigen jedoch erst dann möglich sein kann, wenn die Zahl sämtlicher Streichinstrumentisten komplett ist, wie sie es jetzt in bezug auf die Violinisten nicht ist, da eine solche Tabelle nur mit den Namen der Musiker deutlich und verständlich gemacht werden kann.

Angabe des ermittelten Bestandes und Verteilung der Stellen.

Dieser spezifizierte Anschlag des Dienstes und der Verteilung desselben begründet sich demnach für die Streichinstrumente auf folgenden Bestand:

Für die Violine:

„Zwei Konzertmeister“, „ein Vizekonzertmeister“ „„dreiundzwanzig Violinisten“, mit Einschluß des Dirigenten der Schauspiel-

musik, — und es würden jetzt diese dreiundzwanzig Violinisten-stellen am geeignetsten durch „Sechzehn Kammermusiker" und „Sieben Akzessisten" zu besetzen sein, wobei ziemlich das Verhältnis von einem Akzessisten auf zwei Kammermusiker herausgestellt würde.

Für die Bratsche:

„Acht Bratschenstellen", einem früheren Anschlage gemäß durch „fünf Kammermusiker" und „drei Akzessisten" zu besetzen; das Unverhältnis der Stärke der Akzessistenstellen zu denen der Kammermusiker könnte in etwas vielleicht dadurch ausgeglichen werden, daß bei einem Akzessisten für die Bratsche bei vorkommenden offenen Stellen bei der Violine die Mitbewerbung um dieselbe gestattet wäre, wobei seine Dienstzeit als Akzessist bei der Bratsche in Anschlag gebracht werden sollte.

Für das Violoncell:

„Sieben Violoncellisten" — mit fünf Kammermusikusstellen und zwei Akzessisten.

Für den Kontrabaß:

bei „sechs Kontrabassisten" fünf Kammermusiker und nur ein Akzessist, denn dieses Instrument erfordert Kraft, die nur durch gute Nahrung bei nicht zu kärglichem Gehalte zu gewinnen ist; ein Kontrabassist kann außerdem sich nur wenig privatim verdienen, weil er auf seinem Instrumente nur selten Unterricht kann geben.

Baßtuba beim Kontrabaß:

In bezug auf die untersten Stellen des Kontrabasses ist noch eine wichtige Einrichtung zu treffen. In den größeren Opern zumal der neueren Zeit ist fast durchgehends ein Instrument eingeführt worden, die „Baßtuba" oder „Ophycleide" genannt, welches, da es sich früher nur selten vorfand, so oft es in den Aufführungen der Kapelle erfordert wurde, von einem Musiker der in Dresden befindlichen Musikkorps geblasen worden ist. Es hat sich aber mit der Zeit herausgestellt, daß dies imposante, im Orchester immer wichtiger gewordene Instrument nicht länger mehr der Behandlung eines der Kapelle fremden und somit für seine Leistung nicht in dem gehörigen Grade verantwortlichen Musikers überlassen bleiben durfte, und es wurde daher vor einiger Zeit auf den Vorschlag der

Kapellmeister für den Gehalt eines Akzessisten ein Musiker in der Kapelle angestellt, welcher die Baßtuba zu blasen und zugleich auch aushilfsweise Kontrabaß zu spielen fähig ist. Es würde nun für diesen Musiker eine besondere Stelle in der Kapelle kreiert werden müssen, in der Art, wie sie bereits jetzt für die Baßposaune besteht, wenn als ein sehr wichtiger Einwand nicht zu bedenken wäre, daß die Brust ein und desselben Menschen der Behandlung des in Rede stehenden, ungemein anstrengenden Instrumentes nicht für die Dauer der Zeit gewachsen ist; der für die Baßtuba angestellte Musiker würde wahrscheinlich sehr frühzeitig als Pensionär der Gnade Sr. Majestät des Königs zur Last fallen müssen. Es erscheint daher eine Einrichtung notwendig, nach welcher dieses Instrument auf einen in die Kapelle neueintretenden jüngeren Musiker übergehen möge, und sie würde folgendermaßen festzusetzen sein: — Die Verpflichtung, die Baßtuba zu blasen, soll bei den beiden untersten Stellen des Kontrabasses verbleiben. Bei der Aufnahme eines Akzessisten für den Kontrabaß soll daher darauf gesehen werden, daß der betreffende Musiker auch die Baßtuba gut zu blasen verstehe, weil dieser dann seinem weiter beförderten Vorgänger dies Instrument abnehmen soll. Für die Fälle jedoch, wo der bisher mit der Baßtuba Beauftragte noch für längere Zeit rüstig erfunden wird, möge er auch mit seinem Antritt der Kammermusikusstelle die Verpflichtung für dieses Instrument noch beibehalten, welche Maßregel den Vorteil gewähren wird, den neu aufzunehmenden Akzessisten unter minder erschwerenden Umständen nur als tüchtigen Kontrabassisten wählen zu können, als welcher sich oft ein guter Musiker erfinden lassen dürfte, der jedoch Baßtuba zu blasen nicht verstünde; an den demnächst Aufzunehmenden würde jedoch diese Bedingung dann jedenfalls wieder hergestellt werden müssen, und der mit dieser besonderen Verpflichtung angestellte Akzessist muß jedenfalls eine besondere Zulage von mindestens fünfzig Talern jährlich erhalten, weil er zwei Instrumente zu spielen hat, und zur nötigen Kraft für beide einer möglichst guten Nahrung bedarf.

Vorspieler der zweiten Violine.

Für die zweite Violine ist sehr notwendig ein bestimmter „Vorspieler" zu bestellen, welcher nach besonderer Fähigkeit aus der Reihe der Kammermusiker für diesen äußerst wichtigen und bisher vernachlässigten Posten zu wählen ist. Er soll zu seinem Gehalte als Kam-

mermusiker, in welchem er ungestört vorwärts rückt, eine besondere Zulage von 75 bis 100 Taler erhalten, wofür er sämtliche Opern der ersten und zweiten Gattung vorzuspielen, auch alle Proben mitzumachen hat, bei der kleineren Operngattung aber mit einem zweiten Vorspieler wechseln soll. Dieser „zweite Vorspieler" soll bei den Opern erster und zweiter Klasse am Pulte des ersten Vorspielers mitspielen und im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle für ihn eintreten; er soll daher ähnlich wie der erste Vorspieler gewählt werden und zu seinem Gehalte ebenfalls eine ihn auszeichnende Zulage von 30 bis 50 Taler erhalten. Die volle Wichtigkeit dieser wünschenswerten Einrichtung sind vorzüglich diejenigen zu ermessen imstande, die bei dem gegenwärtigen Mangel derselben im Vortrag der Kapelle bei einem nicht geringen Teile der Streichinstrumente die fehlende Präzision zu beklagen hatten.

Nachträglich zur Violine im allgemeinen

kann ein sehr auffälliges Mißverhältnis nicht mit Stillschweigen und ohne nähere Beleuchtung übergangen werden. — Selbst nach dem hier gemachten Anschlage ist die Violine gegen die übrigen Streichinstrumente bei weitem noch nicht zahlreich genug besetzt, welches aus einem Vergleich der verschiedenen Besetzungen des Orchesters augenscheinlich erhellt, wogegen ja nicht etwa zu glauben ist, daß die übrigen Streichinstrumente unnötig stark besetzt seien: Bratsche, Violoncell und Kontrabaß sind gerade nur so besetzt, daß von den für diese Instrumente angestellten Musikern der Dienst ohne gefährliche Ermüdung und Überbeschäftigung versehen werden kann, denn immer müssen unausgesetzt noch die Fälle im Auge behalten werden, wo durch Erkrankungen und notwendige Beurlaubungen die gleichmäßige Verteilung des Dienstes dennoch auf mehr oder weniger belästigende Weise gestört wird; zudem sind diese Instrumente doch eben nur gerade so zahlreich besetzt, als das notwendige Verhältnis sämtlicher Streichinstrumente bei großen Aufführungen der ganzen Kapelle es erfordert. Bei der Violine aber sehen wir, daß eine gleiche Dienstbeschäftigung mit den übrigen Instrumenten sich nicht herausstellen läßt: während z. B. bei großen Opern diejenigen Bratschisten, Violoncellisten und Kontrabassisten, welche in der laufenden Woche Schauspielmusik, Posse, Vaudeville, Ballett usw. zu spielen haben, frei sein können, beschränkt sich diese Befreiung, bei *angenommener* Dienstfähigkeit sämtlicher

Violinisten, nur auf die Hälfte der zu dem zweiten Dienst der Woche bestimmten Geiger. Der Umstand aber, daß bei vierundzwanzig Menschen sich weit öfter und zahlreicher Krankheitsbehinderungen einzelner einstellen als bei acht, sieben und sechs, stellt dieses Unverhältnis als noch bei weitem lästiger heraus. Seitdem der Bestand der für die Oper disponiblen Violinisten durch vorläufige Bewilligung zweier Akzessisten auf vierundzwanzig gebracht worden ist, hat nur ein einziges Mal in einem Jahre es sich ereignet, daß bei großen Opern mit zwanzig Violinen ein Violinist befreit war; nur selten hat dagegen die Besetzung von zwanzig Violinen für die große Oper sich voll erhalten können, viel häufiger hat sich diese Zahl mit Hinzuziehung aller disponiblen Violinisten, ohne alle Rücksicht auf die Schauspielwoche, auf achtzehn und sechzehn beschränken müssen, ja, Glucks „Armida" hat im Sommer schon mit nur fünfzehn Violinen gegeben werden können.

Diese Übelstände treten zu keiner Zeit unangenehmer heraus als im Sommer, wo Dresden von zahlreichen Fremden erfüllt ist, welche, von dem Glanze der Königl. Kapelle angezogen, die Leistungen derselben im Theater bewundern wollen; zu dieser Zeit trifft es sich sehr oft, daß die Violinen, ohnehin geschwächt durch nötige Beurlaubungen, durch gleichzeitig fallende Vorstellungen auf dem Bade noch mehr reduziert, bei einer großen Oper in der Stadt so schwach besetzt sind, daß jene Gäste ihren würdigen Begriff von der Kapelle unmöglich vollständig bestätigt erhalten können, und es sei bei dieser Gelegenheit gestattet, den aufrichtigen Wunsch auszusprechen, daß nie Opernvorstellungen in der Stadt mit Aufführungen auf dem Bade zusammentreffen mögen.

Das sehr Nachteilige dieses Mißverhältnisses hat sich aber auch noch nach einer anderen, sehr zu beachtenden Seite hin herausgestellt: dies ist der sehr früh zerstörte Gesundheitszustand der besten und eifrigsten Violinisten. Während bei den übrigen Streichinstrumenten, zumal nach der Vermehrung ihrer Zahl in der letzteren Zeit, ein sehr erfreulicher Gesundheitszustand herrscht, finden wir zu unsrem größten Leidwesen eine ununterbrochene Fortdauer körperlicher Leidenszustände bei den Violinisten. Erst in diesen Tagen hat sich wieder folgendes betrübende Resultat herausgestellt: ein vortrefflicher junger Violinist, Kühne, starb an der Auszehrung; der außerordentlich tüchtige Winterstein ist durch den sich klar aussprechenden Ruin seiner Gesundheit genötigt, in seinen besten

Jahren um seine Entlassung einzukommen; der Kammermusikus Franz verrichtet bereits seit dreiviertel Jahr keinen Dienst mehr und wird von seiner Krankheit allem Anscheine nach nie wieder aufkommen; der Konzertmeister Morgenroth konnte wegen Krankheit fast über ein Jahr keinem Dienste vorstehen; der Kammermusikus Lind erhält sich nur noch durch die äußerste und ehrenwerteste Anstrengung und unter steter Beanspruchung auf Berücksichtigung für den Dienst aufrecht; — zu diesen kommt eine gewisse Anzahl von Schwächlingen unter den Violinisten, denen an und für sich nicht viel zuzumuten ist, und deren Namhaftmachung hier übergangen werden kann. Sind wir nun auch weit entfernt, zu behaupten, daß all diese Krankheitsfälle lediglich durch übermäßige Anstrengung im Dienste hervorgerufen worden seien, wie dies z. B. bei dem Kammermusikus Franz ganz erwiesenermaßen nicht der Fall ist, so ist doch unmöglich in Abrede zu stellen, daß diese geschwächten Gesundheiten durch großen Eifer bei starkem Dienste zum Teil und in einem gewissen Grade vollends noch zerstört worden sind, wie sich dies z. B. bei Winterstein leider deutlich herausstellt; jedenfalls ist aber unbestreitbar, daß der Dienst der übrigen Violinisten unter solchen Gesundheitszuständen ihrer Kollegen zur erdrückenden Last wird, und mit dem größten Bedauern, aber mit der sehr notwendigen Aufrichtigkeit muß die Erfahrung ausgesprochen werden, daß nur bei sehr wenigen älteren und bei manchen der jüngeren Violinisten der wirkliche Mut und die Lust zur Kunst sich noch zeigen, welche in einem Institute wie der Königl. Kapelle gewiß allen innwohnen sollten.

Sollte nun zur Abhilfe dieser Übelstände es unmöglich erscheinen, von Sr. Majestät dem Könige eine noch zahlreichere Vermehrung der Violinistenstellen erbitten zu dürfen, so müßte wenigstens durchgehends und fortgesetzt die größte Sorgfalt darauf verwendet werden, daß die oben angegebene Zahl der aktiven Violinisten nicht zu lange durch invalide Musiker, deren Dienst auf andere übertragen werden muß, der Tat nach beeinträchtigt werde. Das gute Gedeihen der Violinisten nach dem ermittelten Bestande ist eben nur möglich, wenn er durchgehends komplett erhalten wird. Es ist daher anzuempfehlen, daß durch Tod erledigte Stellen unverzüglich wieder besetzt werden: genießt die Witwe des Verstorbenen für einen Monat den Gnadengehalt fort, so wird der Nachrückende und der neu Eintretende sich gewiß sehr gern dazu verstehen,

einen Monat ohne Erhöhung des Gehaltes und bzw. ohne Gehalt zu dienen. Ferner wäre ebenso anzuempfehlen, daß Musiker, welche der ärztlichen Aussage nach nie wieder zum vollständigen Besitz ihrer Gesundheit gelangen können, wie das gegenwärtig beim KM. Franz der Fall war, nicht über eine gewisse Zeit hinaus durch Beibehaltung ihrer Stelle ihren Kollegen zur Last fallen mögen, sondern daß auf ihre Pensionierung baldigst angetragen werde. Dies letztere mag unter Umständen hart erscheinen, wird aber dem Wohlstande des Ganzen gegenüber zur Pflicht und heilsamen Maßregel.

Endlich sind aus dem früheren, bequemeren Zustande der Kapelle Zugeständnisse an einzelne Musiker übrig geblieben, die jetzt als störend und das Ganze beeinträchtigend sich herausstellen: dies soll zunächst der Vergünstigung gelten, welche der Veteran Schmiedel genießt; diesem ist der Vorrang eines Vorspielers der zweiten Violine zuerteilt worden, und zwar mit der Vergünstigung, nicht alle Opern ersten und zweiten Ranges, sondern nur eine Hälfte derselben zu spielen. Bei der gänzlichen Unfähigkeit, die wir an diesem sonst wackeren Veteranen wahrnehmen, die Stelle eines Vorspielers jetzt noch auszufüllen, gereicht er, so oft er noch beim Vorspiel gelassen wird, der Präzision der zweiten Violine zum großen Nachteile; da die Kapellmeister bei jeder wichtigeren Leistung der Kapelle daher sich genötigt sehen, einen tüchtigeren Musiker an die Spitze der zweiten Violine zu stellen, macht nun Schmiedel von seinem Vorrechte einen anderen nachteiligen Gebrauch, indem er sich von Opern, in welchen er nicht die zweite Violine vorspielen soll, gänzlich zurückzieht; auf diese Weise büßen wir aber gerade bei den wichtigeren Aufführungen der Zahl nach unbedingt einen im Etat begriffenen Violinisten ein, dessen Platz von anderen ersetzt werden muß. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird dieser Übelstand nur durch gnädige Pensionierung Schmiedels zu beseitigen sein, welche zu beanspruchen ihn hohes Alter, Schwäche der Augen und übrige Stumpfheit als Künstler wohl veranlassen und berechtigen sollten. Nur bei voller Rüstigkeit aller Violinisten und bei Vermeidung bevorzugter Dienstbefreiung einzelner kann die angegebene Zahl derselben für einen möglichst ungestörten Dienst ausreichen.

Gehalte der Violinisten und anderen Streichinstrumenten.

Der bis jetzt bestehende Etat der Streichinstrumentisten ist bei der Violine, mit Auslassung der beiden Konzertmeister, jedoch mit Inbegriff des Vizekonzertmeisters und des Dirigenten der Schauspielmusik, auf „fünfzehn Kammermusiker“ festgesetzt, — bei der Bratsche, dem Violoncell und dem Kontrapaß jedesmal auf „vier“. — Wenn nun, um bei der Violine anzufangen, die Kammermisikusstellen für dieses Instrument — die beiden erwähnten Chargen mit inbegriffen — der Vorlage gemäß auf „siebenzehn“ gebracht werden sollen, so wird es bei dieser Gelegenheit notwendig erscheinen, die Gehalte für sämtliche Stellen einer, der Zahl derselben angemessenen, neuen Regulierung zu unterwerfen. Die Gehalte für die bis jetzt bestehenden fünfzehn Stellen für die Violine sind folgendermaßen festgesetzt.

Zwei Stellen zu 600 Tlr. Zwei zu 500. Zwei zu 450. Zwei zu 400. Drei zu 350 und vier zu 300 Tlr.

Es erhellt nun, daß in diese Stellen ein noch ungleichmäßigeres Verhältnis gebracht würde, wenn die zwei neu zu kreierenden den letzten vier Stellen zu 300 Tlr. noch hinzugezählt werden sollten, so daß dann sechs Stellen zu 300 Tlr. vorhanden wären. Bei der Dotierung aller übrigen Stellen der Kapelle liegt das richtige und schöne Prinzip zugrunde, nach welchem bis zur Erreichung des festgesetzten höchsten Gehaltes jeder Angestellte bei der nächsteintretenden Vakanz bei seinem Instrumente die Aussicht hat, in einen höheren Gehalt einzurücken. Da der Anfang in der Kapelle bei einem kleinen Akzessistengehalte an und für sich schwierig ist, die nächst erreichte Kammermusikusstelle immer auch nur noch ein geringes Einkommen darbieten kann, so wird nicht nur der Mut, sondern in vielen Fällen auch die Möglichkeit der Existenz nur durch die Hoffnung aufrecht erhalten, bald vielleicht, mit der nächsten Vakanz aber gewiß in eine um etwas gebesserte Lage zu kommen, eine Hoffnung, auf welche sich gewöhnlich schon im voraus die Aussicht auf Wiedererstattung gebrachter Opfer gründet. Sehr schön ist daher bei allen übrigen Instrumenten die Einrichtung von vier Stellen zu 600, 500, 400 und 300 Tlr. getroffen worden. In ganz ähnlichem Maße ist allerdings bei fünfzehn, und nun siebenzehn Stellen der Violine eine Steigerung der Gehalte nicht zu ermög-

lichen, jedenfalls ist aber eine Annäherung an dieses Prinzip zu versuchen. —

Bei näherer Prüfung des gegenwärtigen Bestandes der Violinistengehalte drängen sich zunächst einige Bemerkungen auf. Infolge einiger, zu ihrer Zeit gewiß wohlbegründeten Zugeständnisse von Gehaltzulagen an einzelne Musiker ist der Etat hie und da in Ungleichheit geraten; da diese jedoch durch das vermutete baldige Ausscheiden der betreffenden Mitglieder an und für sich wieder in das Gleichgewicht kommen wird, bedarf dieser Punkt hier keiner weiteren Erwähnung. — Anders ist es aber mit den beiden etatmäßigen Stellen zu 600 Tlr., die in einem gewissen Sinne jetzt gar nicht existieren, die beiden Musiker, welche diese Stelle inne haben, sind nämlich der Vizekonzertmeister und der Dirigent der Schauspielmusik; beide erhalten für ihre besonderen Chargen eine Gehaltszulage von 100 Tr. Außerdem bezieht zwar der Kammermusikus Schmiedel einen Gehalt von 600 Tlr.; etatmäßig gehören ihm aber nur 500, und 100 sind, soweit wir berichtet sind, persönliche Gehaltszulage; fällt diese letztere mit dem Ausscheiden Schmiedels aus der Kapelle fort, so bleiben nur der Vizekonzertmeister und der Dirigent der Schauspielmusik mit Stellen von 600 Tlr. zurück.

Der Vizekonzertmeister.

Die Stelle des Vizekonzertmeisters ist aus persönlicher Berücksichtigung vor noch nicht gar langer Zeit durch Verleihung des Charakters und Gewährung der genannten Gehaltszulage erst kreiert worden; es hat sich aber seitdem diese Stelle als so höchst nützlich und zweckmäßig herausgestellt, daß es sehr wünschenswert und nötig erscheint, sie für alle Zukunft beizubehalten und als eine besondere Charge der Kapelle somit vom Etat der Violinstellen zu trennen. Durch die Erfahrung hat sich nämlich die Wichtigkeit des Vizekonzertmeisters für den Dienst folgendermaßen herausgestellt: — jedem der beiden Konzertmeister ist ein besonderes Repertoir der Oper zugeteilt, welche er ein für allemal übernimmt; der Vizekonzertmeister spielt jede der größeren Opern an der Seite des einen wie des anderen Konzertmeisters mit, nur er ist daher imstande im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle des einen Konzertmeisters für denselben ohne Störung einzutreten, denn obgleich dem anderen Konzertmeister die Verpflichtung

zugeteilt ist, in den genannten Fällen für seinen Kollegen zu fungieren, so hat sich erwiesen, daß dies doch nur bei wenigen älteren, und jedem von ihnen gleich genau bekannten Opern stattfinden kann, nicht aber bei den meisten übrigen und besonders neuen, welche der eine Konzertmeister allein einstudiert hat, während der andere sie höchstens nur durch Anhörung lernen konnte; es hat sich herausgestellt, daß aus diesen Gründen der Vizekonzertmeister oft lange Zeit als wirklicher Konzertmeister hat fungieren müssen, und es ist zu diesen Funktionen notwendig, daß ihm eine besondere Autorität dafür zuerteilt werde, die ihn als besonders Chargierter, nicht aber als persönlich bevorzugter Kammermusikus der Kapelle gegenüberstellt. Dies würde auf eine ganz geeignete Weise durch seine Ausscheidung vom Etat der übrigen Violinisten ausgesprochen werden, und in Wahrheit darf auch seine Stelle nicht zu den gewöhnlichen Kapellstellen gerechnet werden, da sie ihrer Beschaffenheit nach nicht durch allmähliches Hinaufrücken der übrigen Violinisten erreicht, sondern bei vorkommender Erledigung derselben, so gut wie die anderen höheren Chargen der Kapelle, nach dem besonderen Willen Sr. Majestät des Königs durch einen bedeutenden Künstler besetzt werden soll, der sich allerdings auch in der Kapelle vorfinden kann, jedoch nicht mit der Annahme, daß dies gerade der durch Ancienneität zum Vorrücken Berechtigte sein dürfte. — Während wir somit den Vizekonzertmeister sehr wohl in der Zahl der aktiven Violinisten mit inbegriffen sein lassen, würden durch seine Ausscheidung aus dem Etat derselben die Königlichen Stellen für die Violine doch von der angegebenen Zahl „Siebenzehn“ auf „Sechszehn“ reduziert werden.

Der Dirigent der Schauspielmusik.

Ehe wir aber weiter gehen, bedürfte wohl noch die Stelle des Dirigenten der Schauspielmusik einer näheren Betrachtung. Es ist nicht anzunehmen, daß jedesmal der Inhaber der ersten Violinstelle in der Kapelle zur Besetzung dieses Postens verwendet werden sollte, weil zu hoffen steht, daß in den Besitz der ersten Violinstellen zukünftig auch besonders tüchtige und gebildete Künstler gelangen werden, die von den artistischen Vorstehern der Kapelle — offen gesagt — besser verwendet werden können, als zu den Funktionen, welche gegenwärtig dem Kammermusikus Peschke obliegen. Im Gegenteile werden die Kapellmeister ausgezeichnete Künstler

immer beim Opernspiele zu erhalten suchen, und daher wird es kommen, daß stets gerade der am wenigsten künstlerisch Gebildete, sobald er sonst nur eine gewisse ehrenhafte Festigkeit besitzt, zur Besetzung jener Stelle vorgeschlagen wird, — denn ein für allemal ist anzunehmen, daß der Dirigent der Schauspielmusik in keiner Oper mehr mitspielt. Zum Vorteil des Etats und der Beschäftigung der Violinisten im allgemeinen, namentlich aber auch zur Hebung und Verbesserung desjenigen Dienstes, der bisher unter der Leitung des Dirigenten der Schauspielmusik stehen mußte, würde der geeignetste Vorschlag mit folgendem zu machen sein: — Die Zuteilung der Funktionen eines Dirigenten der Schauspielmusik und Vorspielers bei Vaudevilles, Balletts usw. an einen der Violinisten der Königl. Kapelle soll für die Zukunft nicht mehr stattfinden; dagegen sollen vier der Geeignetsten unter den älteren Violinisten dazu bestimmt werden, wochenweise untereinander abwechselnd, jeder also nur alle vier Wochen einmal, die Funktionen eines Vorspielers im Schauspiel, kleineren Vaudeville und Ballettdivertissement zu übernehmen. Jeder dieser vier Kammermusiker, der das Vorspiel an der Spitze eines Teiles der Kapelle als eine Auszeichnung anzusehen haben wird, soll in der ihn betreffenden Woche von der Oper frei sein, weshalb die zwei Vorspieler der zweiten Violine in der Oper, deren oben Erwähnung geschah, unter der Zahl dieser vier nicht mit inbegriffen werden dürfen. Größere Possen, die ohne Wechsel stets ein und desselben Vorspielers bedürfen und als solche von dem Musikdirektor zu bezeichnen sind, sollen dagegen, zumal wenn sie mit verstärktem Schauspielorchester gegeben werden, vom Vizekonzertmeister vorzuspielen sein; dieser ist dafür von der dritten Gattung der Opern gänzlich befreit, die sich ohne ihn für zwei gleiche Hälften der Streichinstrumentisten verteilen lassen, und die er daher an der Seite des Konzertmeisters nicht mitzuspielen hat. Die dem bisherigen Dirigenten der Schauspielmusik zuerkannte Gehaltszulage von 100 Tlr. könnte somit entweder ganz wegfallen, oder es könnte diese Summe in vier Teilen den vier zum Vorspiel im Schauspiele bestimmten Violinisten als jährliche Gratifikation von je 25 Tlr. zugewendet werden. Dadurch würden wir allerdings von der vorher ausbedungenen Zahl der Violinisten dennoch keine Stelle erübrigen können, da der notwendigen Einrichtung gemäß immer ein Violinist aus der Reihe der für die Oper disponiblen Geiger, in gleichem Maße wie jetzt

ein für allemal der Dirigent der Schauspielmusik, ausfällt, nämlich in jeder Woche derjenige der bezeichneten vier Kammermusiker, welcher für die Dauer derselben mit dem Vorspiel der Schauspielmusik beauftragt ist; keiner der Violinisten ginge für die Oper gänzlich verloren, das Schauspiel usw. würde aber frischere und gewecktere Vorspieler erhalten, von denen es sich jeder in seiner Woche angelegen sein lassen würde, durch Wahl und Vortrag der Musikstücke sich auszuzeichnen, während ein beständig mit diesem Dienste Beauftragter unter dem Einerlei und wenig Erheblichen desselben zum Nachteil dieses Dienstes selbst erschlafft und stumpf wird, zum Vorspiel größerer Possen aber, die oft an Schwierigkeit einer Oper gar nicht nachstehen, alle Fähigkeit verliert. Jedem würde es außerdem auch erquicklich sein, zu sehen, daß eine der ersten Violinstellen nicht mehr an ein Mitglied vergeben sei, das eigentlich zum Korps der aktiven Violinisten gar nicht mehr mitgerechnet wird, und bei der oft sich einstellenden Not an Violinisten würden wir auf diese Weise in dringenden Fällen ohne Vergrößerung des Etats einen Violinisten mehr haben, da der die sogenannte Schauspielwoche Habende in solchen Fällen stets noch mit in der Oper aushelfen könnte, während jetzt der Dirigent der Schauspielmusik für die Oper schon aus dem Grunde gar nicht mehr existiert, weil er sich natürlich im Laufe der Zeit dem Opernspiel gänzlich entfremdet hat.

Vorschläglicher Etat der Gehalte der Violinisten.

Nach Ausscheidung des Vizekonzertmeisters vom Etat der Königlichen Stellen für die Violine stellt sich die notwendige Zahl derselben demnach auf „Sechszehn" heraus, welche, um dem früher bespochenen Plane einer möglichst fortdauernden Steigerung der Gehalte näher zu kommen, nach folgenden Angaben ausgestattet werden könnten:

„Zwei Stellen zu 600 Tlr. Zwei zu 550. Zwei zu 500. Zwei zu 450. Zwei zu 400. Drei zu 350 und drei zu 300 Tlr."

Aus dem Grunde der zu großen Kostspieligkeit sind bei diesem Anschlage die beiden untersten Gehalte als stärker zu besetzen angenommen worden, während, wenn nur der möglichste Wohlstand der Kapelle berücksichtigt werden dürfte, es geeigneter erscheinen würde, die mittleren Gehalte von 500 und 450 Tlr. dreifach zu vergeben, weil natürlich zugestanden werden muß, daß ein Musiker,

bei einem mittleren Gehalte angelangt, der Sehnsucht weiterzurücken eher Geduld entgegenzusetzen vermag, als so lange er noch in einem niederern steht.

Die übrigen Streichinstrumente betreffend.

Die bei der „Bratsche", dem „Violoncell" und dem „Kontrabasse" hinzukommende neue Stelle würde aus notwendigen Gründen der Sparsamkeit wohl nur als eine Verdoppelung der untersten Stelle zu 300 Tlr. eingeführt werden müssen, falls sich die Gnade Sr. Majestät des Königs nicht etwa dafür aussprechen sollte, daß die neue Stelle bei jedem dieser Instrumente zwischen der bisher bestehenden dritten und vierten mit 350 Tlr. eingeschoben werden möge, was allerdings bei den hier betreffenden wenigen Stellen und den somit nur seltener eintretenden Fällen einer Vakanz auch den unteren Angestellten denn doch jedesmal eine Gehaltserhöhung in Aussicht stellen würde.

Stellen der Blasinstrumente.

Früher waren in der Königl. Kapelle für jedes Holzblasinstrument vier Kammermusikusstellen eingerichtet; später ist eine dieser Stellen eingegangen, und nur bei der „Flöte" und der „Klarinette" ist der frühere Etat beibehalten worden. Es stellt sich nun als sehr wünschenswert und notwendig heraus, daß bei der „Hoboe" und dem „Fagotte" die eingegangene Stelle wiederhergestellt werde, und zwar aus folgenden Gründen: —

Der erste Flötist, Hoboist, Klarinettist und Fagottist verdient im Orchester fast ganz die Beachtung und Schonung wie ein erster Sänger auf dem Theater; er tritt durch den Vortrag der Soli im Orchester so selbständig auf, er bedarf, um vollkommen gut vortragen zu können, fast derselben guten Disposition, derselben künstlerischen Laune, desselben rege erhaltenen Ehrgeizes, als der Sänger. Der Besitz bedeutender Künstler für diese Soloinstrumente gereicht daher jedem Orchester zur ganz besonderen Zierde, und diese Zierde muß ganz besonders gepflegt werden. Dieser besondere erste Künstler muß daher notwendig nur für die wichtigsten Partien im Orchester verwendet werden, er darf mit dem eigentlichen Dienste nicht viel zu tun haben; dieser muß vier Musikern überlassen bleiben, welche, gleichmäßig miteinander wechselnd, zu zwei den Dienst besorgen, denn auch bei diesen darf keine Ermüdung stattfinden,

da das Blasinstrument seiner Natur nach anstrengend ist, und sich dann in einem dieser vier Musiker wieder ein Künstler herausbilden soll, der den ersten einst ersetzen können soll, ja ihn schon jetzt im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle zu ersetzen hat.

Dienstverteilung.

Der Dienst für fünf Musiker (vier Kammermusiker und einen Akzessisten) bei einem Blasinstrumente muß daher folgendermaßen eingerichtet werden können: —

Alle größere Opern, unter ihnen aber namentlich diejenigen, in welchen für sein Instrument bedeutende Soli vorkommen, übernimmt der erste Bläser, und ist dafür von allen leichteren und kleineren Opern, Possen, Balletts, Schauspiel usw. befreit. — Zwei andere „erste" Bläser übernehmen, nach einem ihnen zuzuerteilenden Repertoire abwechselnd, alle übrigen Opern; Possen, Balletts, Schauspiel usw. übernehmen sie aber wochenweise wechselnd. — Zwei „zweite Bläser" übernehmen, nach einem ihnen zuzustellenden Repertoire abwechselnd, sämtliche größeren und kleineren Opern; Possen, Balletts, Schauspiel usw. spielen sie wochenweise wechselnd. — Auf diese Weise kann der erste Bläser auf eine würdige Art geschont und für seine Vorträge stets tüchtig erhalten werden. Die zwei anderen „ersten Bläser" werden so ebenfalls nicht übernommen und können sich zum Nachrücken in die Stelle des Solisten ausbilden.

Der Bestand sämtlicher Holzblasinstrumentisten wäre daher auf „vier Kammermusiker und einen Akzessisten" für jede Gattung dieser Instrumente zu bringen, und somit für „Hoboe und Fagott" noch ein Kammermusikus anzustellen, was gegenwärtig eigentlich nur noch die Ausgabe eines Akzessistengehaltes verursachen würde, da durch die besondere Gnade Sr. Majestät des Königs die vierten Musiker bei diesen Instrumenten bereits zu überzähligen Kammermusikern mit 300 Tlr. Gehalt gemacht worden sind.

Gehalte der Holzblasinstrumentisten.

Beim Überblick des aktiven Bestandes der Gehalte für die Holzblasinstrumentstellen läßt sich eine durch frühere, gewiß den Umständen gemäße Berücksichtigung entstandene, nicht geringe Ungleichheit gewahren. Nachdem früher für vier Stellen bei jedem der betreffenden Instrumente ein etatmäßiger Gehalt von 600,

500, 400 und 300 Tlr. ausgesetzt war, hat sich dieser ganz unverändert nur bei der „Klarinette“ erhalten; bei der „Flöte“ ist zum Vorteil eines ausgezeichneten Künstlers die zweite Stelle von 500 Tlr. durch eine persönliche Zulage bis auf 800 Tlr. gebracht worden, und während dies als ein ausnahmsweiser Fall vollkommen gerechtfertigt ist, bleibt es doch sehr zu bedauern, daß dagegen die Gehalte für „Hoboe“ und zumal „Fagott“ empfindlich beeinträchtigt worden sind, und zwar gerade diese Instrumente, welche ohnedies schon durch Einziehung der vierten Stelle verkürzt sind. Es ist von eigentümlicher Wichtigkeit, hierbei die Erfahrung bestätigen zu müssen, daß diese materiell vernachlässigten Instrumente wirklich auch artistisch gelitten haben, indem mit einigen glänzenden Ausnahmen, zumal bei der Hoboe, diese und der Fagott in unsrer Kapelle der Flöte und der Klarinette entschieden auch in künstlerischer Hinsicht nachstehen.

Hoboe.

Bei der „Hoboe“ hat sich nur ein etatmäßiger Gehalt erhalten, und zwar der erste zu 600 Rtlr.; der zweite zu 500 Rtlr. existiert gar nicht, sondern es ist die zweite Stelle jetzt mit 400 Tlr. bezahlt und die dritte mit 350 Tlr. Die ungestörte Erhaltung der etatmäßigen Gehalte ist aber für die Fortdauer des großen und beneideten Rufes der Königl. Kapelle eine unerläßliche Bedingnis, denn in ihr liegt ja zugleich der vornherein erwähnte Grund der Auszeichnung eines solchen Königl. Institutes, welche eben vermögend ist, die bedeutendsten Künstlertalente vorzugsweise an sich zu ziehen. Wenn demnach vier Königliche Stellen für die Hoboe wieder hergestellt werden sollten, so dürfte es mehr als wünschenswert erscheinen, daß zugleich auch der frühere Etat wieder zur Ausführung käme, und es würden dann die geeignetsten Vorschläge zur Besetzung dieser Stellen mit Bezug auf die jetzt sich bei uns vorfindende Ungleichheit der Talente bei diesem Instrumente gemacht werden können.

Fagott.

Beim Fagott ist der ursprüngliche Etat in den allerbedenklichsten Verfall geraten, denn bei diesem Instrumente bestehen dem Gehalte nach die erste und zweite Stelle gar nicht: die Gehalte des Fagottes sind jetzt nämlich 450, 400 und 300 Tlr. Wenn nun bei Gelegenheit der nötigen Wiederherstellung der vierten Stelle bei-

diesem Instrumente auch der frühere Etat von 600, 500, 400 und 300 Tlr. wieder in Ordnung gebracht werden möchte, so werden jedoch die Vorschläge für die Besetzung dieser Stellen mit sehr behutsamer Berücksichtigung des künstlerischen Interesses zu stellen sein. Der Fagott ist nämlich eines von den Instrumenten in unsrem Orchester, für welches, wie man sagt, etwas geschehen muß, und dies betrifft besonders die möglichst sehr geeignete Wahl des neu zu gewinnenden Mitgliedes für dieses Instrument, denn es genüge hier die Andeutung, daß es erscheint, als ob die fortbestehende Vernachlässigung des Etats der Gehalte beim Fagott durch eine gerechtfertigte Schätzung der Leistungen eines Theiles unsrer Fagottisten begründet worden sei. Desto mehr dürfte es aber an der Zeit sein, dies Instrument in jeder Hinsicht bei uns zu heben. —

Waldhorn.

Da nicht nur fast in allen größeren Opern, sondern namentlich auch in allen komischen kleinen Opern für „vier Waldhörner" geschrieben ist, erscheint es notwendig, daß vier Waldhornbläser eigens für die Oper angestellt werden, während zwei insbesondere für Vaudeville, Posse, Ballett, Schauspiel usw. bestimmt seien. Da jedoch für den ersten Hornisten ganz dieselben Verhältnisse eintreten, wie für den ersten Bläser eines Holzblasinstrumentes, nämlich, daß er bei den häufigen Soli ebenso persönlich und selbständig im Orchester auftritt wie jener, so ist auch hier daran zu denken, daß der eigentliche Solist so viel wie möglich geschont werde. Dies geschieht am besten dadurch, daß für die Oper allein „fünf" Hornisten, darunter drei „Primisten" angestellt werden. — Der erste, eigentliche Solohornist übernimmt dann alle größeren Opern zumal die, welche sich durch schwierigere Soli für sein Instrument auszeichnen; dafür ist er von allem übrigen Dienste im Theater befreit. Zwei andere „erste Hornisten" übernehmen nach einem ihnen zuzustellenden Repertoire miteinander abwechselnd sowohl das sogenannte „zweite erste Horn" bei allen mit vier Hörnern besetzten Opern neben dem ersten Solohornisten, als auch in den kleineren Opern, von welchen der erstere gänzlich befreit ist, die zwei ersten Hörner, und in Opern mit bloß zwei Hörnern abwechselnd das erste Horn; auf diese Weise werden auch diese beiden Bläser nicht übermäßig angegriffen, und der talentvollste von ihnen behält Gelegenheit, sich für die erste Stelle auszubilden. — Zwei Sekun=

disten übernehmen alle Opern mit vier Hörnern und wechseln bei den Opern mit zwei Hörnern. In Erkrankungs- und Urlaubsfällen müssen auch die beiden ausschließlich mit dem Vaudeville, Schauspiel usw. Beauftragten auszuhelfen bereit sein.

Demnach würde der numerische Bestand der Waldhornisten für die Königl. Kapelle sich auf „Sieben“ erheben, und diese sieben Stellen würden durch fünf Kammermusiker und zwei Akzessisten zu besetzen sein.

Gehalte der Waldhornbläser.

Gegenwärtig bestehen beim Waldhorn vier Königliche Kammermusikusstellen: — eine durchaus ausnahmsvolle, die sich durch persönliche Zulagen auf 800 Tlr. beläuft, sodann drei Stellen zu 600, 500 und 400 Tlr. Dazu kommen nach dem älteren Etat zwei Akzessisten, von denen der eine jedoch durch die besondere Gnade Sr. Majestät des Königs als überzähliger Kammermusiker einen Gehalt von 300 Tlr. bezieht. Vor einundeinemhalben Jahre wurden diesem Bestande ausnahmsweise und in Berücksichtigung des starken, besonders durch langwierige Krankheit eines der ersten Waldhornisten sehr erschwerten Dienstes noch zwei jüngere Akzessisten hinzugefügt, so daß es gegenwärtig sogar acht Hornbläser in der Kapelle gibt, während unsres Erachtens in einem vollkommen geregelten Zustande auf die soeben angegebene Weise sieben für den Dienst genügen würden. Der gegenwärtige qualitative Bestand der Hornisten in der Kapelle bedarf einer ganz besonderen Beleuchtung, um auf die großen Schwierigkeiten aufmerksam machen zu können, welche die Begründung eines vollkommen genügenden artistischen Bestandes bei diesem Instrumente entgegenstehen.

Gegenwärtiger artistischer Bestand beim Waldhorn.

Im Besitze der eigentlichen ersten Stelle beim Waldhorn ist jetzt noch ein zu seiner Zeit mit Recht sehr gerühmter Künstler, Kammermusikus Haase; schon vor fünf Jahren erschien es jedoch notwendig, ihm einen besonders tüchtigen Hornisten noch zur Seite zu setzen, denn schon damals hatten sich bei ihm die Gebrechen eingestellt, die nach einer längeren Reihe von Dienstjahren bei einem Instrumente, wie dem Waldhorn, sich wohl einzufinden pflegen; diese Gebrechen haben sich bis jetzt auf die beklagenswerteste Weise

verschlimmert: während Haase hin und wieder noch eine recht glückliche Disposition zeigt, welche an seine bessere Zeit erinnert, genügt er doch für gewöhnlich unbedingt nicht mehr, um seine Stellung auszufüllen: sein Ansatz ist unsicher, sein Atem unzureichend, seine Lippen sind nicht fest genug, um über die Quantität des Tones zu gebieten, und infolgedessen wirkt sein Vortrag gemeinhin störend für die Leistung der Kapelle. Sollte nun Haase, da er für das erste Horn nicht mehr tauglich befunden werden kann, von jetzt an für das zweite Horn verwendet werden, so ist dagegen einzuwenden, daß dieselben Gebrechen, welche ihn zur Behandlung des ersten Hornes unfähig machen, beim zweiten Horne keineswegs unschädlich werden und im Gegenteil um so hindernder sich herausstellen müssen, als auch der beste Hornist, wenn er lange Zeit seinen Ansatz nur für die höhere Lage des ersten Hornes geübt hat, die tiefe Lage des zweiten Hornes gar nicht zu behandeln fähig ist; außerdem sind aber unsre Sekundisten beim Horn von so guter Beschaffenheit, daß die Mitverwendung eines neuen, zweifelhaften — nur störend sein würde. Die geeignetste Verwendung Haases, sobald er eben nicht pensioniert werden sollte, würde die zum Dienst im Schauspiel, Vaudeville usw. sein, wenn wir da nicht unglücklicherweise wiederum auf einen Waldhornbläser, KM. Kretschmar, stießen, der seiner Invalidität wegen bereits ausschließlich auch schon nur noch zu diesem Dienste verwendet werden kann.

Dies die eine Schwierigkeit, deren Beseitigung nur höherer Einsicht anheimgestellt werden kann, die aber vielleicht nur dadurch herbeigeführt werden dürfte, daß der Veteran Kretschmar, der mit solcher Entscheidung vielleicht gar nicht unzufrieden sein dürfte, pensioniert würde, und Haase dagegen, dessen Pensionierung um etwas kostspieliger wäre, dem in seiner bürgerlichen Stellung diese aber auch wahrscheinlich sehr unwillkommen erscheinen dürfte, für den Dienst Kretschmars beibehalten würde. —

Der bedeutende Ruf, welchen der Waldhornist Lewi als Virtuos auf seinem Instrumente zumal auswärts genoß, verschaffte diesem das Glück, mit einer sehr bevorzugten Stellung an Haases Seite in die Kapelle aufgenommen zu werden. Der Ruf Lewis als Vitruos hat sich nun aber für sein Spiel im Orchester nicht bewährt: sein Ton ist krankhaft und unsicher, seine Vortragsmanier dem Charakter des Instrumentes, wie es im Orchester angewendet wird, durchaus widersprechend und ungleich, und dabei sein Eifer für

alles, was nicht als Solo hervortretend ist, sehr gering. Sein anhaltend geschwächter Gesundheitszustand hat außerdem wiederholt die größten Störungen im Dienst verursacht. Im gemäßigtsten Sinne bezeichnet, stellt sich Lewi wenigstens nicht als derjenige Künstler heraus, auf den wir für die Zukunft unser bestes Vertrauen behalten dürften, sondern schon jetzt sind in diesem Sinne unsre Blicke nur noch auf die beiden jüngsten Akzessisten gerichtet, von denen wir, nach den Proben, die sie abgelegt haben, hoffen können, daß der eine oder der andere von ihnen uns baldigst den, in einem gewissen Sinne fehlenden, ersten Waldhornisten ersetzen werde.

Bei einem so äußerst schwierigen Zustande müssen wir nun unsre fast gänzliche Ratlosigkeit eingestehen, da eine ganz gründliche Verbesserung desselben nur mit augenblicklichen sehr großen Opfern allerhöchsten Ortes, und wahrscheinlich auch nur durch persönliche Kränkung der betreffenden Individuen herbeizuführen sein würde. Sollte die Lösung dieser Schwierigkeit auf keine Weise aufgefunden werden können, so bliebe vorläufig allerdings nichts weiter übrig, als unter Beibehaltung des aktiven Bestandes, wie er in diesem Augenblicke anzutreffen ist, die zweckmäßigste Besetzung der Hornpartien, ohne Rücksicht auf Rang, dem Ermessen der Kapellmeister zu überlassen, den achten Hornisten aber jedenfalls noch beizubehalten und den noch zurückgebliebenen älteren Akzessisten zum Kammermusikus mit 300 Tlr. zu befördern. Zuvor aber sei es erlaubt, einen Blick auf die Ersparung zu werfen, welche aus der vorbehaltenen zukünftigen Einrichtung der Waldhornstellen gegen den jetzigen Bestand erwachsen muß. Der Etat würde nach Genehmigung des oben gemachten Vorschlages am geeignetsten auf fünf Stellen zu 600, 500, 450, 400 und 300 Tlr. gesetzt werden, welches mit den Gehalten zweier Akzessisten zu 150 Tlr. eine jährliche Ausgabe von 2550 Tlr. ausmacht. Gegenwärtig, und zumal wenn billigerweise der ältere der drei Akzessisten auf einen Gehalt als Kammermusiker mit 300 Tlr. gebracht würde, kostet das Waldhorn in der Kapelle 3200 Tlr., nämlich einzelne Posten von 800, 600, 500, 400, zweimal 300, und für zwei Akzessisten 300 Tlr., also 650 Tlr. mehr als in Zukunft. Jedenfalls ist es erfreulich, bei einer künftigen neuen Einrichtung dieser Stellen eine ganz natürliche Ersparnis mit in Vorschlag bringen zu können, da nicht zu leugnen ist, daß bei der gegenwärtigen unzweckmäßigen Besetzung der Waldhornstellen eine, dem Etat der übrigen Instrumente entgegengehalten, über-

reichliche Ausstattung derselben stattfindet, die ohne allen Grund für die Zukunft fortbestehen würde.

Die Trompete.

Die Trompete ist in der Kapelle vollkommen ausreichend durch vier Kammermusikusstellen besetzt; nur erscheint es bei der großen Wichtigkeit, welche diesem Instrumente in allen neueren Opern beigelegt ist, und bei der Notwendigkeit, ausgezeichnete Künstler dafür zu halten, vollkommen billig, daß diese Stellen auch dem Gehalte nach denen der übrigen Blasinstrumente gleich gesetzt werden; heutzutage ist wenigstens nicht einzusehen, warum ein erster Trompeter nicht ebensoviel wert sein sollte, als ein erster Hornist. Sollte es aus Rücksichten der Sparsamkeit durchaus notwendig erscheinen, bei diesem Instrumente noch eine Ermäßigung der Gehalte bestehen zu lassen, so wäre mindestens ein Etat von 500, 450, 400 und 300 Tlr. vorzuschlagen.

Die Posaunen.

Die Posaunen werden jetzt durchgehends bei allen Opern angewandt, und eine Oper ohne Posaunen gehört im heutigen Opernrepertoire zu einer Seltenheit, da selbst Possen und Balletts durchgehends mit diesen Instrumenten versehen sind. Erwägen wir daher den starken Dienst, den die Posaunisten zu versehen haben, so erscheint es durchaus unbillig, daß sie nicht sämtlich auch dem Gehalte nach den übrigen Kammermusikern gleichgestellt sind. Anstatt jetzt nur für die Baßposaune (und zwar aus dem Grunde, weil diese einzeln mehr beschäftigt sei) ein Kammermusikus mit dem etatmäßigen Gehalte von 300 Tlr. angestellt ist, während die beiden anderen Posaunisten nur mit 200 Tlr. bezahlt werden, ist durchaus zu wünschen, daß sämtliche drei Posaunisten auch dem Gehalte nach als wirkliche Kammermusiker der Kapelle einverleibt würden, da die Fälle, wo der Alt- und Tenorposaunist nicht beschäftigt wäre und der Baßposaunist allein zu blasen hätte, so außerordentlich selten sind, daß sie keine Ausnahme rechtfertigen können. Kann jedoch der Baßposaunist dafür, daß sein Instrument allerdings einen größeren Aufwand von Kraft erfordert als die Alt- und Tenorposaune, auch dafür, daß er als besonders guter Musiker gewissermaßen den Kern und die Grundlage des Posaunenkorps bilden muß, eine kleine Auszeichnung erhalten, so geschehe dies durch eine

kleine Zulage zu seinem Gehalte, über den hinauszurücken er an und für sich doch nie Hoffnung hat. — Auf diese Gehaltserhöhung der Posaunisten ist, selbst wenn sie den gegenwärtig für diese Instrumente angestellten, bescheidenen Musikern unerwartet und unverlangt kommen sollte, aus dem Grunde der Gerechtigkeit und Gleichmäßigkeit in den Verhältnissen der Kapellstellen zu halten.

Paukenschläger.

So wünschenswert es auch aus mancher Rücksicht erscheinen möchte, daß der Paukenschläger der Königl. Kapelle noch einen Substituten erhalte, welcher ihm nicht nur einen Teil des Dienstes, der für ihn sich fast auf alle Aufführungen der Kapelle erstreckt, abnähme, sondern im Falle seiner Behinderung auch für ihn einträte, so wagen wir doch nicht für alle Zukunft diesen Vorschlag zu machen, weil nicht zu leugnen ist, daß, auf dieser Grundlage weiter gehend, bald auch noch für andere, ebenfalls nur einfach besetzte Instrumente Substituten in Anspruch genommen werden dürften, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß keines der anderen einfach besetzten Instrumente so durchgehends in allen Orchesterkompositionen angewendet ist, als die Pauke. Die besondere Rücksicht auf das künstlerische Interesse unsrer Orchesteraufführungen ist es allein, was gegenwärtig in uns den lebhaften Wunsch nährt, es möge für jetzt noch ein Paukenschläger angestellt werden. Für jedes Instrument erscheinen von Zeit zu Zeit ganz eigentümliche Talente, und als ein solches darf im vollsten Sinne für die Pauke ein junger Mann, der Musikus Pfund in Leipzig, angesehen werden: dieser hat seinem Instrumente eine so schöne und für das Orchester so wichtige Behandlung beizubringen verstanden, daß seine ganz besonderen Leistungen wiederholt unsre Augen auf sich gezogen haben und endlich den Wunsch in uns erregten, diesen Musiker für die Königl. Kapelle zu besitzen. Wenn wir daher seine zu wünschende Akquisition ernstlich in Anregung bringen, so möge diese, falls sie wirklich zu gestatten wäre, als eine ausnahmsweise gelten; Pfund würde als überzähliger Kammermusikus angestellt, mit dem einstigen Ausscheiden des jetzt angestellten Kammermusikus aber diese besondere Stelle wieder eingezogen werden.

Harfenspieler.

Der als Harfenspieler in der Königl. Kapelle angestellte Kammermusikus möge jedenfalls auch einen vollen Gehalt als solcher beziehen, da er in der von ihm zu fordernden Qualität als guter, seinem Instrumente vollkommen gewachsener Musiker, den anderen Kammermusikern durchaus nicht nachgesetzt sein darf, zumal da auch er auf steigenden Gehalt sich nicht Hoffnung zu machen hat. Ist dies Instrument bisher, zumal in deutschen Opern, noch nicht häufig angewandt, so kommt dies vielleicht gerade daher, daß in deutschen Orchestern sich dies edle Instrument nur selten oder nicht gut vorfindet, und die Komponisten deshalb sich seiner Anwendung enthalten. Einer Kapelle, wie der Dresdener, nun geziemt es aber, mit der Einführung und Pflege dieses mit großem Unrechte vernachlässigten Instrumentes anderen Orchestern voran zu gehen und dadurch ein aufmunterndes gutes Beispiel zu geben. — Indem wir uns vorbehalten, später auf das Instrument selbst zurückzukommen, möge hier doch die spezielle Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß zu hoffen steht, ein voller Kammermusikusgehalt von 300 Tlr. werde für die Zukunft auch imstande sein, uns einen entschiedenen Künstler auf dem betreffenden Instrumente zu verschaffen, während für jetzt anzunehmen bleibt, die in Anregung gebrachte Gehaltserhöhung werde dem gegenwärtig bei uns für die Harfe angestellten Musiker Veranlassung geben, sich ausschließlicher und eifriger mit seinem Instrumente und zu seiner Vervollkommnung auf demselben zu beschäftigen, da bisher sein zu seinem Unterhalte nicht ganz ausreichender geringerer Gehalt es ihm zur Notwendigkeit macht, seine Privatmuße zu sehr für Unterrichtgeben auf anderen Instrumenten, zumal Klavier, zu verwenden, was seinen Leistungen auf der Harfe um so nachteiliger wird, als er dieses Instrument keineswegs von Jugend auf erlernt, sondern auf Veranlassung einer ihm dafür angetragenen Anstellung in der Kapelle sich erst flüchtig damit bekannt gemacht hat.

Instrumente.

Anschaffung einer Tenorposaune.

Die Anschaffung noch einer Tenorposaune ist notwendig, weil für die meisten neueren Opern, zumal für die französischen (in welchen nur für Tenorposaunen geschrieben ist) die Altposaune

ihrem Umfang nach nicht zureicht, und der Altposaunist daher genötigt ist, oft ganze Stellen auszulassen oder sie um eine Oktave höher zu spielen. Dem Altposaunisten muß daher außer seinem gewöhnlichen Instrumente noch eine Tenorposaune zugestellt werden.

Anschaffung neuer Pauken.

Als unerläßlich notwendig stellt sich die Anschaffung neuer Pauken heraus, da die jetzt noch für den Gebrauch bestimmten der Königl. Kapelle vollkommen unwürdig sind. Es ist auch bereits der Versuch gemacht worden, aus der Nähe her neue Pauken zu beziehen, die Erfahrung hat aber erwiesen, daß diese Instrumente nicht der Anschaffung wert seien. Als das Ausgezeichnetste, was von diesen Instrumenten verfertigt wird, werden uns nun die Londoner Pauken nachgewiesen: nicht nur das Zeugnis bedeutender Künstler der Königl. Kapelle, welche diese Instrumente in England kennen gelernt haben, spricht dafür, sondern es erhellt auch aus der allgemein bekannten Vortrefflichkeit englischer Fabrikate dieser Art, daß die besondere Mischung des Metalls und die große Erfahrenheit der Engländer in der Verarbeitung desselben in dieser Hinsicht das Vollkommenste liefern muß. In Deutschland sind es bis jetzt gewöhnliche Kupferschmiede, welche den Kessel der Pauken verfertigen, in England sind dies eigene Mechaniker, welche nur Instrumente der betreffenden Art konstruieren. Ein Zweifel gegen diese englischen Pauken ist bei uns erregt worden durch ein auf Anfragen gestelltes Gutachten eines berühmten Komponisten, des Generalmusikdirektors Mendelssohn-Bartholdy, welcher die Wirkung der Pauken in englischen Orchestern als unsrem Ohr fremdartig und störend befunden hat, und zwar weil sie einen Klang, dem der großen Trommel ähnlich, hätten. Andere bezeugen dies zwar auch, geben aber dafür den Grund an, welcher Mendelssohn-Bartholdy entgangen zu sein scheint; dieser liegt in der Behandlung der Pauken von seiten der englischen Musiker, welche sich dazu nach der älteren Gewohnheit noch bloßer Holzklöpfel bedienen: diese geben allerdings auch unsren Pauken einen trommelartigen Klang, weshalb wir uns bereits seit längerer Zeit nur mit Leder umwickelter Klöpfel bedienen. Es steht daher mit richtiger Voraussicht zu erwarten, daß englische Pauken, von unsren Paukenschlägern behandelt, die Wirkung, welche Mendelssohn-Bartholdy gestört hat, nicht hervorbringen

werden. — Ergibt sich nun, daß die besprochenen englischen Pauken die besten seien, so wäre es wünschenswert und sogar notwendig, daß drei solcher Instrumente für die Königl. Kapelle angeschafft würden, nämlich zwei sogenannte Tenorpauken und eine Baßpauke, da in neueren Opern es sehr häufig notwendig wird, daß, der verschiedenen, schnell wechselnden Stimmung wegen, drei Pauken zugleich im Orchester stehen, und außerdem, falls eine der Pauken eine Reparatur erforderte, keine andere Pauke in der Zwischenzeit zu der einen englischen passen würde. Die Ausgabe für diese Anschaffung ist nicht unbedeutend; bedenkt man aber die außerordentliche Dauer solcher Instrumente und auf wie lange Zeit daher einem großen Bedürfnis auf die vollkommenste Weise abgeholfen wäre, so erscheint das Opfer nicht übermäßig.

Doppelte Pedalharfe.

Die Königl. Kapelle besitzt zwei einfache Pedalharfen: — keines von diesen Instrumenten genügt, um das auf ihnen spielen zu können, was in vielen Partien im Orchester darauf verlangt wird. Abgesehen von entschieden bedeutenden und schwierigen Partien, wo der Harfe eine sehr hervortretende, selbständige Rolle zugeteilt ist, finden sich oft auch in gar nicht schwierigen Begleitungen Stellen vor, die auf einer einfachen Pedalharfe gar nicht zu spielen sind. Wohl mag es große Harfenkompositionen geben, für welche das einfachere Instrument ausreicht; dies sind aber Kompositionen, die eigens für dieses, seines geringeren Preises wegen weiter verbreitete Instrument geschrieben und berechnet sind; bei größeren Instrumentalkompositionen und zumal bei Opern, wo die Tonart der dramatischen Mannigfaltigkeit wegen oft und schnell wechselt, kann aber auf die beschränktere Konstruktion dieses wohlfeileren Instrumentes keine Rücksicht genommen werden, sobald es so gut wie jedes andere Instrument des Orchesters zur Mitanwendung gebracht wird, sondern es werden Griffe und Passagen geschrieben, die, während vieles übrige auf einem einfachen Instrumente gespielt werden könnte, auf diesem jedoch wiederum nicht zu ermöglichen sind. Jede Aushilfe ist störend: entweder sieht sich der Harfenspieler genötigt, während des Weiterspielens des Orchesters umzustimmen, sobald er in einer späteren Stelle in einer anderen Tonart als der vorigen zu spielen hat, und dann klingt dieses Einstimmen durch das übrige Orchester störend hindurch: oder — wenn zwei Harfen, von denen

die eine für die Kreuztonarten, die andere für die Be=Tonarten gestimmt ist, vorhanden sind, und sie könnten wirklich dem Raume nach gut aufgestellt werden, so tritt dann immer noch die auf keine Weise zu beseitigende Unmöglichkeit ein, gewisse vorgeschriebene und nötige Griffe und Passagen auf einer einfachen Pedalharfe auszuführen, welche eben für die vollkommenere Konstruktion einer doppelten Pedalharfe berechnet sind, die sich in jedem französischen Orchester auch wirklich vorfindet. So kostspielig nun auch die Anschaffung eines so teueren Instrumentes sein möge, so ist doch der Mangel einer doppelten Pedalharfe eine entschiedene Unvollkommenheit im Bestande der Königl. Kapelle, und in einem so wichtigen und gepriesenen Institute dürfte eine anerkannte Unvollkommenheit wohl nicht bestehen; außerdem könnten ja die beiden einfachen Pedalharfen dagegen verkauft werden.

Schlaginstrumente.

Instrumente wie 1. große Trommel, 2. Becken, 3. Triangel besitzt die Königl. Kapelle gar nicht, sondern sie werden von den Stadtmusikern usw., welche aushilfsweise zu den Aufführungen der Kapelle hinzugezogen werden, sebst gestellt. Wenn im Verhältnis zu den übrigen Instrumenten des Orchesters diese auch nur einen sehr niederen Rang einnehmen, so ist ihr guter Klang doch umsomehr zu berücksichtigen, als ihr gemeiner der ganzen Aufführung des Orchesters einen unedlen Charakter zu geben vermag. Die Instrumente nun, welche die Stadtmusiker usw. mitbringen, müssen von uns gerade so hingenommen werden, als diese sie besitzen, und diese sind gewöhnlich, so auch hier, sehr niederer Qualität und bringen meistens eine Wirkung hervor, die etwas unleugbar „Bereiterbudenartiges“ an sich hat. Mag dies dem daran Gewöhnten entgehen, dem fremden, besser gewöhnten Zuhörer entgeht es nicht, und er erkennt darin eine Unvollkommenheit, die es auch wirklich ist. Sind diese Instrumente an und für sich schon in vielen Opernkompositionen sehr gemein und trivial angewendet, so wird durch schlechte Exemplare derselben im Orchester ihre unedle Wirkung noch gesteigert; geistvolle Komponisten haben jedoch auch diesen Instrumenten eine charakteristische bedeutsame Weise der Anwendung beizubringen gewußt, — man denke dabei an das leise und anschwellende Tremolo der Becken usw. — diese edleren Wirkungen sind aber auf schlechten Instrumenten fast gar nicht hervorzubringen; daher

gehört auch die Anschaffung dieser Instrumente in guter Qualität zum Ehrenpunkte für die Königl. Kapelle. —

Lokalität des Orchesters.

Die beste Stellung eines Theaterorchesters zu ermitteln, wird wahrscheinlich immer eine Aufgabe bleiben, deren vollkommener Lösung man sich wohl nähern, die man selbst aber wohl nie vollständig erreichen können wird. Für das Konzert ist eine möglichst vollkommene Stellung ausführbar, weil hier das Orchester dem Publikum das Gesicht zukehrt, und seine Wirkung daher nur nach einer Seite hin zu berechnen ist; im Theater aber steht das Orchester zwischen dem Publikum und der Sängerbühne, und soll aus verschiedenen Notwendigkeiten nach zwei Seiten hin wirken, indem es auch den Sängern einen verständlichen, klaren Anhaltspunkt gewähren muß. Da der Dirigent Sänger und Orchester zugleich zu leiten hat, muß er, vom Publikum aus, hinter dem Orchester stehen, wendet diesem daher den Rücken zu, und das Orchester, um den Dirigenten möglichst im Auge haben zu können, muß daher dem Publikum auch den Rücken zukehren, so daß die beste Wirkung des Orchesters eigentlich nach der Bühne geht. Diesem durch die notwendige Konstruktion eines Theaters bedingten Übelstande abzuhelfen, sind bereits und zu allen Zeiten unzählige Versuche gemacht worden, nie kann aber einer derselben das Problem vollkommen lösen; am nächsten würde man ihm allerdings kommen, wenn der Dirigent, wie beim Konzert, sich vor das Orchester stellte, und dieses daher dem Publikum das Gesicht zukehren dürfte; dies könnte jedoch nur bei solchen Ausführungen stattfinden, in welchen das Sängerpersonal so sicher und fest einstudiert ist, daß es durch die Entfernung des Dirigenten nicht gestört zu werden fürchten dürfte: bei dem schnell wechselnden Repertoire der Opern an deutschen Theatern, so auch hier, dürfte jedoch die Voraussetzung nur selten gerechtfertigt werden können, weil nicht Zeit genug gegeben ist, um jeder Opernvorstellung die nötige Anzahl von Proben vorangehen zu lassen, welche diese große Sicherheit des Gesangpersonales einzig zustande bringen kann.

Konstruktion des Orchesters.

Ein wichtiger Übelstand besteht jedoch in der Konstruktion unsres Orchesters, welcher besonders deswegen hervorgehoben wer-

den muß, weil er wirklich zu beseitigen möglich ist: dies ist der höchst schädliche Mangel an Tiefe zumal im Verhältnis zur Länge. Ein Orchester, welches in zwölf Pultreihen der Länge nach, der Tiefe nach aber nur in drei Reihen aufgestellt werden muß, kann in seinen Aufführungen unmöglich jene höhere Präzision besitzen, ohne welche es in ihnen keine Energie und Vollendung gibt. Die Länge des Orchesters ist gegen seine Tiefe oder Breite zu beträchtlich, als daß bei gewissen, sehr häufig vorkommenden Kombinationen durch das Bewußtsein der gegenseitigen zu großen Entfernung nicht Zaghaftigkeit im Vortrage der einzelnen Musiker entstehen sollte, und die große Sicherheit, welche jeder erhält, sobald er den anderen in möglichster Nähe deutlich hört, ihn nicht verlassen müßte. Die sehr üblen Folgen dieser Hinderlichkeiten gestalten sich immer bedenklicher; sobald die Präzision beeinträchtigt oder erschwert wird, leidet notwendigerweise nicht nur die bestimmte und sichere Kraft, sondern auch die Zartheit und Feinheit der Schattierungen im Vortrage des Orchesters; die Sicherheit des Dirigenten selbst wird durch Kenntnis jener Überstände ins Schwanken gebracht und geht in Ängstlichkeit über, und wie sollte es anders sein, wenn es sich als unzweifelhafte Tatsache herausstellt, daß man am einen Ende des Orchesters den Schall der am anderen Ende aufgestellten Instrumente immer erst etwas nach dem Taktschlage des Dirigenten zu hören bekommt? Konzentriertheit, möglichste Annäherung aller Musiker ist die wichtigste Bedingung für präzise Ausführung, und mit größter Sicherheit ist zu behaupten, daß dieser Bedingung die jetzige Konstruktion des Orchesters durchaus widerspricht. Ein Orchester, welches gut zusammen spielen soll, darf in seiner Ausdehnung von einer Seite zur anderen nicht länger sein, als seine Tiefe oder Breite doppelt genommen beträgt: vom Dirigenten aus muß die Entfernung nach jedem der beiden Flügel nicht weiter sein, als nach dem Zentrum der Tiefe. Bei unsren großen Opern ist es daher notwendig, daß die Tiefe des Orchesters auf vier Pultreihen berechnet werde; dann werden auf jeder Seite des Dirigenten ebenfalls nur vier Reihen notwendig werden; das Ganze wird auf diese Weise leicht zu übersehen und mit größter Sicherheit zu dirigieren sein; die Musiker, näher aneinander gerückt, hören sich gegenseitig besser; der Vorspieler der Violine ist sämtlichen Streichinstrumentisten für den Strich usw. erkennbar; die Holzblasinstrumentisten bilden einen geschlosseneren harmonischen Körper,

und können sich wegen des gemeinschaftlichen Vortrages der Soli in einen gewissen magnetischen Rapport setzen, welcher durchaus gelöst ist, sobald sie sich nicht gegenseitig hören und sehen. — Um dies wichtige Ergebnis zu erreichen, wäre es nötig, daß bei großen Opern noch eine Bank der Sperrsitze dem Orchester hinzugefügt würde; da aber die Länge des Orchesters prinzipmäßig nicht vollständig benutzt werden soll, so verstünde es sich von selbst, daß an den Seiten dafür Plätze für das Publikum gewonnen würden, welche ungefähr den Verlust in der Mitte ausgleichen dürften. Diese Seitenplätze werden demohngeachtet nicht näher an die Bühne vorrücken, als es beim Schauspiel der Fall ist; und bewahren wir von unsrem Publikum die bescheidene Meinung, daß ein nicht geringer Teil desselben nur den Sängern seine Aufmerksamkeit schenkt, so werden diese vorgerückteren Plätze gewiß von Leuten nicht ungesucht bleiben, denen eine einseitige Anhörung des Orchesters durch aus gleichgültig ist, — im übrigen ein Überlstand, der ja auch jetzt für die ersten Reihen der Sperrsitze existiert und trotzdem den Besuch derselben nicht hindert. — Wenn nun diese Seitenplätze sowohl auch bei der mittleren als bei der kleineren Oper für das Publikum beibehalten würden, so könnte dadurch noch folgendem Unverhältnisse abgeholfen werden: — Indem bis jetzt für die mittlere Oper, mit sechzehn Violinen, vier Bratschen, vier Violoncellen und drei Kontrabässen, derselbe Orchesterraum abgetreten werden mußte, wie für die größere Oper, und zwar aus dem Grunde, weil nur einige sehr wenige Instrumente, welche bei dieser mittleren Oper notwendig sind, in dem für die kleinere Oper bestimmten Orchesterraum nicht untergebracht werden können, — hat es sich stets herausgestellt, daß ein ziemlich großer Raum an den Seiten des Orchesters unbenutzt und leer geblieben ist, so daß es den Dirigenten der Kapelle oft schwer hat ankommen müssen, bloß diesen größten der bisher zugestandenen Orchesterräume in Anspruch zu nehmen. Die kleinere Oper leidet dagegen wieder an dem großen Übelstande der sehr geringen Tiefe und übergroßen Länge des Orchesters, der hierbei noch greller als bei den großen Opern heraustritt, weil ganz dieselbe Länge des Orchesters, wie bei jener, hier mit nur zwei Pultreihen in der Tiefe zusammentrifft, wodurch ein beständiges Schwanken im Orchesterspiele entsteht. Es ist daher sehr wünschenswert, daß dem Orchester der zweiten und dritten Operngattung derselbe Raum zugestanden würde, da der Unterschied

in der Zahl der Instrumente hierbei sehr gering ist, es sich gewöhnlich aber auch trifft, daß die kleinere Oper mit Blech- und Schlaginstrumenten (wie bei allen französischen komischen Opern) stärker besetzt ist, als die mittlere. Wenn daher für beide Opern zwei Bänke der Sperrsitze zum Orchester genommen, dafür aber ein für allemal, an den Seiten bis an die Orchestertüre, wie beim Schauspiele drei Reihen Sitze dem Publikum überlassen werden, so gleicht sich die Zugabe an die kleinere Oper für die Einnahme im allgemeinen vollkommen aus, der ganzen Orchestereinrichtung würde aber eine zweckmäßigere Norm gegeben sein.

Wenn die architektonische Harmonie des Saales durch die bezeichnete notwendige Einrichtung eine Störung erleiden sollte (was übrigens zu bezweifeln stünde), so ist erstlich zu erwidern, daß diese, mit der Hinzuziehung noch einer Sperrsitzbank verbundene Einrichtung ja nur eine Ausnahme für einzelne, verhältnismäßig seltenere Fälle — den Aufführungen von Opern der ersten Gattung — sein soll, daß also jene Harmonie für gewöhnlich ungestört bleiben würde. Reicht aber auch dieser Grund zur Bekämpfung jenes Einwandes nicht aus, so fragen wir: warum ist bei der Konstruktion des Saales nicht genügend auf alle notwendigen Erfordernisse des Zweckes gesehen worden, für den jener Saal hergerichtet werden sollte? Hat es an jemand gefehlt, der das richtige Bedürfnis eines Orchesters für die Größe dieses Saales dem Architekten gegenüber klar und deutlich aussprechen konnte, soll deshalb für alle Zeiten das Bedürfnis unberücksichtigt bleiben, wenn es durch eine schnell gewonnene Erfahrung sich als unabweislich herausstellt, und die verweigerte Abhilfe desselben als eine beständige Mangelhaftigkeit durch die hoffentlich lange Zukunft des schönen Kunstgebäudes hingeschleppt werden? Die Konstruktion eines Orchesters aber, welche die Präzision und alle aus dieser entspringenden Vorteile eines Orchesterspieles hindert, ja, nach einem gewissen Maßstabe unmöglich macht, ist als ein absoluter Fehler des Ganzen anzusehen, und es muß dem Architekten daran liegen, einen Hauptfehler gut zu machen, der unmöglich war, wenn das Beispiel der Einrichtung von Orchestern, wie es vor allem im Theater der großen Oper zu Paris vorlag, befolgt wurde: das Beispiel dieses, sowie einiger anderen guten Theater, vor allem aber die genaue Beobachtung der Erfordernisse des Gegenstandes selbst, geben den sehr richtigen Grundsatz an die Hand: „ein Orchester darf nicht mehr als zweimal so lang

sein, als es tief oder breit ist.“ Das hiesige Orchester ist aber, zumal nach der Möglichkeit der darin aufzustellenden Musiker, viermal so lang, als es breit ist. — Dies zur Entgegnung auf den etwa zu fürchtenden, oben genannten Einwand.

Die Notenpulte.

Ein letzter, aber sehr wesentlicher Übelstand befindet sich in unsrem Orchester, dessen gänzliche Entfernung lebhaft zu wünschen ist: — Die Pulte in unsrem Orchester sind von einer so ungeschickten und massenhaften Konstruktion, daß nicht wohl begreiflich ist, wie sie mit dem Bedürfnisse in Übereinstimmung gesetzt werden sollen. Während man in allen neueren Orchestern auf die schlankeste und am wenigsten platzraubende Gestalt der Pulte studiert, scheint hier gerade das entgegengesetzte Bemühen vorgeherrscht zu haben. Diese Pulte füllen den Raum des Orchesters, aus welchem der Klang so ungehindert wie möglich ausgehen soll, mit einer so unnötigen Masse von Holzwerk, daß es zum Verwundern ist, wie der Ton noch auf den Resonanzboden des Orchesters aufschlagen kann. In ihrer plumpen Unbehilflichkeit und Ausdehnung nehmen sie einen großen Teil des Platzes in Anspruch und hindern durch ihre Ungelenkigkeit die besten Kombinationen für zweckmäßige Aufstellung des Orchesters. Soll ihrer üblen Beschaffenheit gründlich abgeholfen werden, so ist von ihnen nichts weiter zu gebrauchen als nur ein sehr kleiner Teil des an ihnen verschwendeten Holzes, und neue Pulte sind durchaus notwendig. Die besten und geeignetsten Pulte mögen folgendermaßen konstruiert werden: — Auf einen einfachen, fingerdicken Eisenstab, welcher auf vier oder auch nur drei schlanken eisernen Füßen steht, wird ein anderthalb Fuß breites Pultbrett befestigt, auf welchem in der Mitte die Lampe zu stehen kommt. Um das Umfallen dieser Pulte zu vermeiden, welches allerdings durch die Last von oben, zumal der Lampe, zu befürchten sein dürfte, können die Füße entweder lang genug gemacht werden (da sie — von Eisen — doch keinen Platz wegnehmen würden und leicht unter die Stühle zu schieben wären) oder kürzere Füße dürften mit Stacheln versehen werden, welche, in das Podium leicht eingestampft, das Umschlagen unmöglich machen würden. Der Zwischenraum zwischen der unteren Hälfte des Pultbrettes und dem Stabe, welcher gerade in der Mitte desselben zu befestigen ist, kann nun sehr leicht durch einen kastenartigen Verschlag ausgefüllt werden,

in welchem der Streichinstrumentist Kaliphonium und Saiten, der Bläser ebenso sein Mundstück usw. für den schnellen Gebrauch bereit halten kann. Alle Pulte würden daher ziemlich gleich für Streichinstrumentisten wie für Bläser zu konstruieren sein, und besonders ist darauf zu achten, daß jeder der Bläser sein besonderes Pult erhalte und nicht, wie jetzt, mit einem zweiten Bläser an einem übermäßig langen und schwerfällig zu bewegenden Pulte sitze; der Vorteil ist dieser, daß kleinere Pulte für jeden einzelnen leicht zu wenden sind, wodurch zweckmäßigere Kombinationen für die Stellung bewerkstelligt werden können, indem jeder Musiker sein Pult nach seinem besonderen Bedürfnisse dem Dirigenten gegenüber richten kann; besonders ist dadurch auch eine höchstgeeignete Orchesterstellung zu ermöglichen, nach welcher das ganze Orchester halbkreisartig dem Dirigenten zugewendet ist. Einzelne Blasinstrumentisten fordern jedoch besondere Berücksichtigung wegen mehrerer Instrumente, deren sie sich abwechselnd zu bedienen haben; das Zweckmäßigste hierfür zu finden wird aber nicht schwer fallen. — Durch diese Art von Pulten entsteht nun aber ein großer Vorteil für das Orchester, welches durch die schlanke Beschaffenheit derselben Luft und Raum gewinnt, der jetzt unnötigerweise durch Holzmassen verstopft ist; das ganze Orchester wird durchsichtiger, der Klang freier, und die schwierige und genierte Stellung einzelner läßt sich leicht und entsprechend regeln.

Stühle.

Als nicht zweckmäßig sind auch die Stühle im Orchester zu betrachten; bloße Sessel, ohne Lehnen, sind jedenfalls geeigneter, weil sie leichter zu bewegen sind, weniger Raum einnehmen und eine unnütze Masse Materie aus dem Orchester entfernt halten, welches prinzipmäßig nicht frei und luftig genug gemacht werden kann. —

Kapellkonzerte.

Die Errichtung von Kapellkonzerten.

Die Notwendigkeit und Wichtigkeit von Kapellkonzerten, welche regelmäßig im Laufe jedes Winterhalbjahres zu geben wären, und in denen hauptsächlich eine Gattung von Musik gepflegt würde, welche in Theatern gar nicht zur Aufführung gelangt und welche doch — wir meinen die höhere Instrumentalmusik —

das ausschließliche und vorzügliche Eigentum der deutschen Nation ausmacht, ist auch in Dresden längst gefühlt worden, und es haben die einzelnen Aufführungen dieser Art im sogenannten Palmsonntagkonzert das Interesse dafür im höchsten Grade erregt, während ähnliche Aufführungen im Theater, als in einem für solchen Zweck durchaus ungeeigneten Lokale, dem erweckten Interesse nicht entsprochen haben. Die Pflege dieser Musik hat aber die wichtigsten Wirkungen: — einerseits wird dadurch das Publikum für die edelste Richtung der Musik fortdauernd gebildet, anderseits können die Leistungen eines Orchesters nur gewinnen, welches sich wiederholt durch die Ausführung dieser edelsten Kompositionen für dieselbe übt. Sehr empfunden ist in Dresden der Mangel eines solchen Konzertinstitutes aber auch noch aus dem Grunde, weil dadurch fast jede Gelegenheit fehlt, bedeutende Tonschöpfungen neuerer und noch lebender Komponisten, welche für den Konzertsaal schreiben, zur Anhörung gebracht zu sehen, wonach Dresden zu der gewiß sehr kleinen Zahl von bedeutenden Städten gehört, in denen gewisse ausgezeichnete neuere Werke gar nicht bekannt werden.

Die bisherigen Hinderungsgründe.

Der Errichtung solcher Konzerte haben bisher manche nicht unbedeutende Hindernisse im Wege gestanden, von denen zunächst zwei herauszuheben sein dürften.

Erstens: die sehr starke dienstliche Beschäftigung der Kapelle, welche ihr die Zeit und — leider muß dies ausgesprochen werden! — die Lust zu den zahlreichen Proben erschwert, welche solchen Ehrenaufführungen notwendig vorangehen müßten.

Zweitens: die Befürchtung, daß öfter gebotene Genüsse dieser Art der Teilnahme des Publikums für das jährliche zum Vorteil des Kapell-Witwenpensionsfonds zu gebende große Konzert schwächen könnten.

Der erste Punkt ist unverkennbar der wichtigste: soll nämlich der Dienst im Theater und in der Kirche nie auch nur den geringsten Abbruch erleiden, so wird, bei der bereits als sehr bedeutend erkannten Stärke desselben, eine noch hinzutretende neue Beschäftigung der Kapelle als fast erdrückend angesehen werden können. Würde daher die Generaldirektion diese Konzertaufführungen als gewöhnliche Dienstleistungen der Kapelle in Anspruch nehmen wollen, so stünde mit voller Sicherheit zu befürchten, daß die Kapelle darin

eben nur eine Vermehrung ihres ohnehin starken Dienstes ersehen und wohl mit schuldigem Dienstpflichtgefühl, gewiß aber nicht mit dem Mute und der Lust an die vielen Proben gehen würde, welche diese Aufführungen als unerläßliche Bedingnis erfordern. Dieses Hindernis, demnach das verderblichste, weil es das künstlerische Gedeihen des Unternehmens zu bedrohen vermag, würde gänzlich unüberwindlich sein, wenn nicht ein sehr naheliegendes Motiv hervorgerufen werden könnte, welches sicher vermögend ist, die Kapelle zu außergewöhnlichen Anstrengungen zu befeuern. Dürfte sich nämlich die Generaldirektion bewogen finden, diese Konzerte der Kapelle freizugeben, das heißt, ihr die Einnahme derselben zu überlassen, so wäre das Motiv gefunden, welches der Kapelle zu jeder außerordentlichen Anstrengung Lust und Mut geben würde: denn dann wäre die Kapelle befeuert, in jeder Hinsicht für ihr Interesse zu arbeiten, indem sie sehr leicht einsehen müßte, daß ohne die Wahrung des größten künstlerischen Interesses ihrer Leistungen auch ihr freigegebenes materielles Interesse leiden würde. Könnte diese Überlassung der Einnahme der Generaldirektion, den bisherigen Verhältnissen gegenüber gehalten, zu irgend einem Nachteile gereichen, so dürfte dieser Vorschlag nicht gewagt werden; da wir aber imstande sind nachzuweisen, daß im Gegenteil das Interesse der Kapelle hierin mit dem der Generaldirektion ganz Hand in Hand gehen würde, so fiele diese Befürchtung hinweg. Der Gesichtspunkt, von welchem aus die Sache betrachtet werden muß, ist folgender.

Es ist verschiedentlich nachgewiesen, daß zu der Zeit, wo die Gestalte der Kapelle derart festgesetzt wurden, wie sie jetzt noch bestehen, der Lebensunterhalt in Dresden bedeutend wohlfeiler bestritten werden konnte, als es gegenwärtig der Fall ist. Während wir sehen, daß Veteranen der Kapelle ansässig und vermögend geworden sind, was wohl auch noch mit dem Umstande zuzuschreiben ist, daß sie in früherer Zeit bei weitem mehr Muße zum Privatverdienst hatten, erfahren wir in neuerer Zeit als betrübenden Gegensatz, daß selbst die besten Gehalte der Kapelle nicht mehr ausreichen, ihren Inhabern jenen Grad von Wohlleben zu verschaffen, wie er früher ihnen fast allgemein zuteil war. Die Kapelle kann sich in diesem Punkte eben nur mit allen Staatsangestellten trösten, welche mit ihr gleichmäßig unter dem Drucke einer teurern Zeit stehen. Es erhellt auch vollkommen, daß Sr. Majestät dem Könige,

ohnedies bereits in Anspruch genommen durch notwendig gewordene Vervollständigungen in der Zahl der Mitglieder der Kapelle, unmöglich noch eine durchgehende Erhöhung der Gehalte zugemutet werden kann. Desto wichtiger aber wäre es, wenn aus einem anderen Quelle, dem Publikum, anständigerweise ein Zufluß herbeigeleitet werden könnte, und dankbar müßte die Kapelle auch schon die Erlaubnis dazu als eine ihr erwiesene neue Huld anzuerkennen haben, da sie ja nur durch die Gnade Sr. Majestät des Königs gewährt werden kann. Zugleich würde aber auch ein, die Gnade Sr. Majestät des Königs sehr belästigender Strom wenigstens einigermaßen abgeleitet werden können, nämlich die in neuerer Zeit immer zahlreicher werdenden Gesuche um Vorschüsse und dergl.; von den Einnahmen der Konzerte könnte nämlich ein Teil zu einem sich jährlich erneuernden Fonds bestimmt werden, aus welchem statt der in der Not erbetenen und später immer belästigenden Vorschüsse lieber sogleich Unterstützungen an wirklich notleidende Mitglieder in nachweislichen Fällen der Bedürftigkeit zu erteilen wären, so daß erst, wenn dieser jährliche Fonds erschöpft wäre, die Gnade Sr. Majestät des Königs angegangen werden dürfte. Den einzelnen Notleidenden möchte es auch ehrenvoll erscheinen müssen, annehmen zu dürfen, nach Kräften zur Erwerbung jenes Fonds mit beigetragen zu haben. Es ist gewiß kaum genug zu ermessen, wie wichtig und wohltuend eine solche Einrichtung mit der Zeit und unter Umständen dem Institute werden dürfte, und es bleibe vorbehalten, bei der Besprechung der Einrichtung des Konzertinstitutes auf diesen Punkt wieder zurückzukommen.

Das zweite oben erwähnte Hindernis, welches bisher der Errichtung von Kapellkonzerten nach der Befürchtung einzelner entgegenstand, dürfte aber bei weitem leichter zu beseitigen sein. Das sogenannte Palmsonntagkonzert würde nämlich der allerwahrscheinlichsten Vermutung nach keineswegs leiden, da vor allen Dingen mit Sicherheit anzunehmen ist, daß durch öfter gebotene höhere Kunstgenüsse der hier betreffenden Art das Interesse des Publikums dafür durchaus nicht vermindert, sondern bei weitem eher gesteigert wird, wie dies in der Sache selbst liegt und wie es bereits in anderen Städten durch die Erfahrung gründlich bewiesen worden ist. Zudem würde ja die Palmsonntagaufführung durch besondere Wahl der Stücke, Stärke der Besetzung usw. immer noch des Auszeichnenden so viel an sich haben, daß sie als Schluß

und Krone der Winterkonzerte gewiß nicht an Teilnahme des Publikums verlieren würde. Dennoch bleibe es vorbehalten, für Notfälle ein mögliches Mittel der Entschädigung weiter unten anschläglich nachzuweisen.

Dürften demnach die zwei zunächst erwähnten Punkte des bisherigen Hindernisses als beseitigt oder widerlegt angesehen werden, so wäre, mit Vorbehalt der Besprechung eines letzten, hauptsächlich wichtigen Behinderungspunktes, des bis jetzt noch fehlenden Lokales, folgender Vorschlag zur Konstituierung von Kapellkonzerten zu stellen: —

Vorschlag zur Konstituierung von Kapellkonzerten.

1. Se. Majestät der König erteilen der Kapelle den allerhöchsten Befehl im Laufe jedes Winterhalbjahres eine Reihe von Konzerten zu geben, deren Anzahl vorläufig auf sechs festgesetzt werden soll, und welche mit Monat Oktober beginnen und mit Ende März beendet sein sollen.

2. Eine nähere Bezeichnung und Bestimmung des Charakters dieser Konzerte, auch ob sie mit oder ohne Hinzuziehung von Gesangskräften stattfinden sollen, wird zu seiner Zeit einer genaueren Erörterung unterworfen.

3. Von der Einnahme dieser Konzerte, für welche ein Abonnement zu eröffnen ist, sollen drei Vierteile an die aktiven Mitglieder der Kapelle verteilt werden, ein Vierteil aber soll als jährlich zu erneuernder Fonds reserviert werden, aus welchem an einzelne notleidende Mitglieder der Kapelle nach Empfehlung eines der Vorsteher bis zu einer gewissen Höhe Unterstützungen zu erteilen sind.

4. Protektor des ganzen Konzertinstitutes und Chef des Vorstandes ist der Generaldirektor der Königl. Kapelle und des Hoftheaters, und es steht ihm die oberste Entscheidung in allen Fällen, sie betreffen das künstlerische oder das materielle Interesse der Anstalt, zu.

5. Den artistischen Vorstand bilden beständig die Kapell- und Konzertmeister; die Verwaltung der Geldangelegenheiten und alle sonstigen Besorgungen übernimmt ein, unter noch zu gebenden Bedingungen, aus den Kapellmitgliedern zu wählender Vorstand. Die Beschließungen beider Vorstände erhalten aber nur nach erfolgter Genehmigung des Generaldirektors Gültigkeit. —

Auf diese einfache Grundlage hin dürften sich sehr leicht die zweckmäßigsten, die Würde des Institutes nach allen Seiten hin sichernden Einrichtungen treffen lassen.

Das Lokal der Kapellkonzerte.

Die noch zu erörtende schwierigste Frage bleibt nun das Lokal für die Konzerte. — Der Schauspielsaal des Königlichen Theaters selbst, wie zweckmäßig er auch zum Konzertsaal eingerichtet werden dürfte, müßte vor allen Dingen schon deshalb aus den Augen gelassen werden, weil für jedes Konzert eine Schauspielvorstellung geopfert werden müßte; außerdem besitzt der Theatersaal, sobald er zu einer Konzertaufführung verwendet wird, eine unleugbare Ungunst des Publikums, welches sich zu diesem Zwecke stets nur sehr spärlich darin eingefunden hat, und zwar aus Gründen, die aus dem Charakter des Lokales selbst hervorgehen. Aller Vermutung nach wird aber auch der ursprünglich im Theatergebäude projektierte Konzertsaal zur Vollendung nicht kommen, wenigstens sind so viele und gründliche Bedenken gegen die Ausführung dieses Saales und wegen der, den eigentlichen Zweck des Theatergebäudes störenden Benutzung desselben aufgekommen, daß diese Vermutung sich als ziemlich wahrscheinlich herausstellt. — Es wäre demnach nur noch ein königliches Gebäude in Betracht zu ziehen, welches unter Bedingungen sich zu dem gewünschten Zwecke eignen könnte: dies ist das sogenannte alte Opernhaus. Nicht zu leugnen ist, daß die Räumlichkeit dieses Gebäudes, dem Plane, es zu einem geeigneten Konzertlokale einzurichten, sehr an die Hand geht; es müßte jedoch notwendigerweise ein nicht unbeträchtlicher innerer Ausbau desselben vorgenommen werden: — vor allen Dingen würde der Eingang nach der Sophienkirche zu verlegt werden, und das Orchester müßte sich diesem Eingange gegenüber befinden; der innere Saal müßte durch leichte Steinmauern abgegrenzt, und notwendige Nebengelasse müßten konstruiert werden. Jedenfalls würde eine zweckmäßige Herstellung des Inneren dieses Gebäudes mit einem nicht unbedeutenden Kostenaufwande verknüpft sein, wäre aber die längere Zukunft desselben garantiert, so möchte immerhin zu diesen Kosten geraten werden können, da sich damit ein an und für sich gewiß sehr zweckmäßiges Ganze herstellen lassen würde. Bei dem immer mehr belebten und von Sr. Majestät dem Könige selbst so großherzig beförderten Sinne für Verschönerung der Haupt-

stadt stünde aber leicht zu fürchten, daß dies alte Opernhaus, da es, an und für sich kein edles Gebäude, durch seine unmittelbare Anlehnung an den Zwinger die schöne Wirkung dieses in seiner Art einzigen Baues nach einer Seite hin wesentlich beeinträchtigt, in vielleicht nicht zu ferner Zeit dem Verschönerungsdrange werde weichen müssen, und daß es, um den Zwinger, der durch das sehr vermutliche Hinzutreten des neuen Galeriegebäudes nach allen Seiten hin zu einem vollendeten Ganzen gestaltet werden wird, vollkommen frei zu machen, nicht ganz unwahrscheinlich einst abgetragen werden dürfte. Unter solchen Voraussetzungen — wenn sie irgend ein Recht der Begründung haben dürften — müßte es allerdings mehr als ungeraten erscheinen, jetzt erst noch größere Kosten an den inneren Ausbau des alten Opernhauses verwenden zu sollen. Dagegen bietet sich nun ein Plan dar, dessen Ausführung die mit dem Zwinger zusammenhängende eigentliche Schönheitsanlage Dresdens gewissermaßen fortsetzen, zugleich aber auch durch eine ihm inliegende große Einträglichkeit zu einem Gegenstande der vorteilhaftesten Erwerbung ausschlagen würde.

Vorschlag zu einem neuen Konzertgebäude.

Wenn man vom Theater her durch den Zwinger schreitet, blickt man durch das gegenüberliegende eine Haupttor desselben auf ein königliches Waschhaus: statt dessen könnte man direkt auf die Einfahrt in ein schönes und großes Konzertgebäude blicken. Wenn man den Raum dieses Waschhauses neben der Königlichen Münze, die daran liegenden höchst unansehnlichen kleinen Gebäude bis zum Malergäßchen, dieses Gäßchen mit dazu bis an den Malersaal und das mit den genannten Grundstücken zusammenhängende Terrain bis zu der dahinterliegenden Gerbergasse gewinnen dürfte, das höchst unansehnliche Malergebäude selbst aber niederrisse, um an seiner Stelle eine Straße zu gewinnen, so wäre dadurch das Grundstück zu einem außerordentlich rentablen, zugleich auch aber, besonders seiner Lage wegen, ungewöhnlich geeigneten großen Gebäude gegeben, welches in seiner Hauptfront dem Zwinger und der Ostra-Allee zu, außer der Haupteinfahrt, höchst vorteilhaft zu vermietende elegante Wohnungen, ein Lokal für eine große Restauration usw., in der Tiefe aber, mit der Front nach der Straße zu, welche durch die Abtragung des jetzigen Malergebäudes zu erhalten wäre, einen großen Konzertsaal, in einem hinteren Flügel

nach der Gerbengasse zu einen kleinen Konzertsaal nebst Zubehör, im Paterre unter beiden Sälen aber große Räumlichkeiten zur Aufbewahrung von Theaterdekorationen — sobald diese Räumlichkeiten noch erforderlich wären — enthalten würde. Da die Lokalitäten der Säle so eingerichtet werden müßten, daß sie nicht nur zu Konzerten, sondern auch zu Bällen, Redouten, festlichen Versammlungen, Ausstellungen usw. benutzt werden könnten, so würde dadurch einem in der Hauptstadt laut ausgesprochenen Bedürfnisse auf die zweckdienlichste Weise abgeholfen werden, zugleich aber die Rentabilität des Gebäudes zu einer ganz ungewöhnlichen Höhe gesteigert. Ein hiesiger Bauunternehmer, der, ohne jedoch das mindeste darüber verlauten zu lassen, infolge einer gelegentlichen Besprechung einen ungefähren Plan zur Benutzung des bezeichneten Terrains entworfen hat, schlägt die Kosten des betreffenden Baues auf 50 000 bis 55 000 Taler an, weist zugleich aber nach, daß, zumal wegen der höchst glücklichen Lage, schon der als Wohnungen und als Lokal zu einer Restauration vermietbare Teil des Gebäudes mehr als fünf Prozent des Kapitales eintragen würde, so daß die höchst ergiebige temporäre Vermietung der übrigen Lokale zu den vorher bezeichneten Zwecken das ganze Unternehmen zu einem der gewinnreichsten in seiner Art machen würde.

Bei so gewonnener Einsicht wäre es gar nicht zu verwundern, daß Bauunternehmer sich einfänden, welche eine so ungewöhnlich ergiebige Spekulation sehr gern zu ihrer eigenen machen würden; da aber der Hauptteil des beschriebenen Terrains königliches Eigentum ist, dürfte dieser glückliche Umstand gewahrt werden, um einen Versuch zu machen, die Vorteile einer solchen Unternehmung dem Interesse Sr. Majestät des Königs selbst zuzuwenden. Sei es nun, daß Se. Majestät der König Sich selbst bewogen finden dürften, ein solches Gebäude selbst als königliches aufführen zu lassen, oder daß Allerhöchst Dieselben der Kapelle die Erlaubnis erteilten, für ihre Rechnung auf dieses Unternehmen einzugehen: so entstünde daraus der große Vorteil, daß der Kapelle unter allen erdenklichen Fällen für die Zukunft die Suprematie in Konzert- und derartigen musikalischen Unternehmungen gesichert wird, weil sie zugleich auch mittelbar oder unmittelbar über die Konzertlokale zu verfügen haben würde; diese Säle, die bald in dem Rufe der besten und geeignetsten dieser Art sich festsetzen würden, dürften nie einer

anderen musikalischen Gesellschaft oder einem anderen Orchester überlassen werden, als der Kapelle selbst; jeder fremde Künstler, der dann die Unterstützung der Kapelle nachzusuchen hätte, müßte auch ihre Lokale mieten, und die Kapelle hätte sonach überreichliche Mittel in den Händen, etwaige Ausfälle für den Witwenpensionsfonds jederzeit mehr als zu decken.

Es kann hier nicht der Ort sein, noch darf bei dieser Gelegenheit die Befugnis angesprochen werden, zu ermitteln, inwiefern die direkte Übernahme eines soeben besprochenen Bauunternehmens von seiten Sr. Majestät des Königs, bei der klar sich erweisenden außerordentlichen Rentabilität desselben, ein Mittel an die Hand geben dürfte, durch welches eine kostspieligere Unterhaltung der Kapelle, wie sie nach den vorhergehenden ausführlicheren Darlegungen sich als unerläßlich herausgestellt, bestritten werden könnte, ohne die Zivilliste Sr. Majestät namhaft zu beschweren; jedenfalls könnte aber selbst eine indirekte Übernahme seitens Sr. Majestät, das heißt: die der Kapelle erteilte Erlaubnis zu dem Unternehmen, für den unzubezweifelnden Fall des über eine gewöhnliche gute Verzinsung des Kapitales hinausgehenden Ertrages, auf irgend eine zu ermittelnde geeignete Weise zur leichteren und besseren Erhaltung der Kapelle mit verwendet werden. — Indem wir uns hierbei mit der Hindeutung begnügen müssen, daß lediglich der Weisheit Sr. Majestät und der Einsicht des Herrn Generaldirektors die durch diesen letzten Punkt angeregten Fragen zur Erörterung überlassen werden müßten, wäre nur noch ein Hindernis zu bedenken, nämlich eine vielleicht zu befürchtende übertriebene Ängstlichkeit von seiten der Kapelle, welche, wenn ihr das Unternehmen übergeben würde, zunächst den Witwenpensionsfonds für die Kosten des Gebäudes aufzuwenden haben würde. Sollten also Se. Majestät der König das Unternehmen aus höheren Gründen von Sich direkt abweisen, und sollte auch die Kapelle nicht den Mut haben, sich auf dasselbe einzulassen, so stünde allerdings zu erwarten, daß vielleicht bald ein Privatunternehmer sich finden dürfte oder eine Aktiengesellschaft zusammentreten könnte, welche auf ein ähnliches Unternehmen sich einließe; und für diesen Fall dürfte in Zukunft die Kapelle nicht immer die einzige Bewerberin um die Erlaubnis zur Benutzung von Lokalen sein, die unter eintretenden Umständen und Veranlassungen ebensogut einem anderen Orchester zur Disposition gestellt werden könnten, was hoffentlich

zwar nie den Ruhm, wohl aber die Einnahmen der Kapelle, selbst für ihren Witwenpensionsfonds, zu beeinträchtigen imstande sein dürfte. Da aber dem Verfasser dieses nichts mehr am Herzen liegt als der Ruhm und das Wohlergehen der Kapelle, so fühlt er sich gedrungen, auch diesen letzten Punkt der Berührung nicht zu entziehen.

Dresden, den 1. März 1846.

Richard Wagner.

Berechnung der in Vorschlag gebrachten Mehrausgabe für die Königliche Kapelle.

1. Bisherige Ausgaben für diejenigen Stellen, welche vermehrt und vervollständigt werden sollen.		2. Vorschläglich erhöhter Etat für diese Stellen		3. Mehrausgabe für dieselben
Violine.				
Zwei Stellen zu 600 rh.	1200 rh.	Ein Vizekonzertmeister mit	700 rh.	
II Stellen zu 500 rh.	1000 „	II Stellen zu 600 .	1200 „	
II „ „ 450 „	900 „	II „ „ 550 .	1100 „	
III „ „ 400 „	800 „	II „ „ 500 .	1000 „	
II „ „ 350 „	1050 „	II „ „ 450 .	900 „	
IV „ „ 300 „	1200 „	II „ „ 400 .	800 „	
		III „ „ 350 .	1050 „	
		III „ „ 300 .	900 „	
Dazu sieben gewöhnliche und zwei außergewöhnliche Akzessisten zu 150 rh. .	1350 „	Dazu sieben Akzessisten zu 150 rh.	1050 „	
	7500 rh.		8700 rh.	1200 rh.
Bratsche.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rh. .	1800 rh.	V Stellen zu 600, 500, 400 u. II mal 300 rh.	2100 rh.	
Dazu zwei gewöhnliche u. zwei außergewöhnliche Akzessisten zu 150 rh. . .	600 „	Dazu drei Akzessisten zu 150 rh. . . .	450 „	
	2400 rh.		2550 rh.	150 „
Violoncell.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rh. .	1800 rh.	V Stellen zu 600, 500, 400 u. II mal 300 rh.	2,100 rh.	
Dazu ein gewöhnlicher und zwei außergewöhnliche Akzessisten zu 150 rh. . . .	450 „	Dazu zwei Akzessisten zu 150 rh. . . .	300 „	
	2250 rh.		2400 rh.	150 „
Kontrabaß.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rh. .	1800 rh.	V Stellen zu 600, 500, 400 u. II mal 300	2100 rh.	
Dazu 2 Akzessisten zu 150 rh.	300 „	Dazu ein Akzessist zu .	150 „	150 „
	2100 rh.		2250 rh.	1650 rh.

1. Bisherige Ausgaben für diejenigen Stellen, welche vermehrt und vervollständigt werden sollen.		2. Vorschläglich erhöhter Etat für diese Stellen		3. Mehrausgabe für dieselben
Hoboe.		Transport		1650 rh.
III Stellen zu 600, 400 und 350 rh. .	1350 rh.	IV Stellen zu: 600, 500, 400 u. 300 rh.	1800 rh.	
Ein Akzessist zu 150 rh.	150 „	Ein Akzessist zu . . .	150 „	
	1500 „		1950 rh.	450 „
Fagott.				
III Stellen zu 450, 400 und 300 rh. .	1150 rh.	IV Stellen zu 600, 500, 400 u. 300 rh.	1800 rh.	
Ein Akzessist zu . . .	150 „	Ein Akzessist zu . . .	150 „	
	1300 rh.		1950 rh.	650 „
Waldhorn.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rh. .	1800 rh.	V Stellen zu 600, 500, 450, 400 u. 300 rh.	2250 rh.	
Dazu zwei gewöhnliche und zwei außergewöhnliche Akzessisten zu 150 rh. . .	600 „	Dazu zwei Akzessisten zu 150 rh. . . .	300 „	
	2400 rh.		2550 rh.	150 „
Trompete.				
IV Stellen zu 400, 350 u. II mal 300	1350 rh.	IV Stellen zu 500, 450, 400 u. 300 rh.	1650 rh.	300
Posaune.				
III Stellen zu 300 u. II mal 200 rh. . .	700 rh.	III Stellen, jede zu 300 rh.	900 rh.	200 „
Harfe.				
Eine Stelle zu 200 rh.	200 rh.	Eine Stelle zu . . .	300 rh.	100 „

Vorläufig demnach für die betreffenden Stellen eine Mehrausgabe von . . . . 3500 rh.

Zusammenstellung des Etats für sämtliche Instrumente der bisherigen und nach der vorschlägigen Norm.

1. Bisheriger Etat sämtlicher Instrumente nach Anstellung provisorischer Akzessisten, jedoch ohne die persönlichen Zulagen an einzelne Mitglieder.

Instrument	Betrag
Violine	7500 rh.
Bratsche	2400 „
Violoncell	2250 „
Kontrabaß	2150 „
Flöte	1950 „
Hoboe	1500 „
Klarinette	1950 „
Fagott	1300 „
Waldhorn	2400 „
Trompete	1350 „
Posaune	700 „
Pauke	300 „
Harfe	200 „
	25950 rh.

Dieser Etat wird jedoch gegenwärtig noch besonders belastet durch folgende persönliche Zulagen:

Zulage	Betrag
An den Vizekonzertmeister	100 rh.
An den Dirigenten der Schauspielmusik	100 „
An den Kammermusikus Schmiedel	100 „
An den mit der Inspektion über die Instrumente Beauftragten	100 „
An den Kammermusikus Dotzauer	100 „
An den Kammermusikus F. A. Kummer	100 „
An den Kammermusikus A. Fürstenau	300 „
An den Kammermusikus Lewi	500 „

2. Vorschlägiger Etat sämmtlicher Instrumente für die Zukunft, bei erloschenen persönlichen Zulagen an einzelne Mitglieder.

Instrument	Betrag
Violine	8700 rh.
Bratsche	2550 „
Violoncell	2400 „
Kontrabaß	2300 „
Flöte	1950 „
Hoboe	1950 „
Klarinette	1950 „
Fagott	1950 „
Waldhorn	2550 „
Trompete	1650 „
Posaune	900 „
Pauke	300 „
Harfe	300 „
	29450 rh.

Zu diesem zukünftigen Etat würden noch folgende besondere Ausgaben hinzutreten:

Ausgabe	Betrag
Zulage an einen ersten und zweiten Vorspieler der zweiten Violine	150 rh.
Für die Inspektion der Instrumente	100 „
Erhöhung der Akzessistenstelle beim Kontrabaß auf 200 rh. wegen der Mitverpflichtung für die Baßtuba	50 „
	300 rh.

Der hierdurch auf 29750 rh. gesteigerte Etat würde für jetzt und bis zu dem einst zu erwartenden gänzlichen Erlöschen derselben noch durch folgende persönliche Zulagen belastet werden:

An vier Akzessisten: Kretschmar, Forkert, Moschke und Muschke, welche durch die Gnade Sr. Majestät des Königs mit einer Gehaltszulage von 150 rh. für jeden zu überzähligen Kammermusikern befördert worden sind. . . . . . 600 rh.
An den Akzessisten beim Kontrabaß, welcher zugleich mit die Baßtuba übernimmt . . . . 50 „
Zusammen: 2050 rh.

Hierdurch werden die aktiven Ausgaben für den Etat auf 28000 rh. vermehrt.

An den Kammermusikus Dotzauer. . . . . . 100 rh.
An den Kammermusikus F. A. Kummer. . . . . 100 „
An den Kammermusikus A. Fürstenau . . . . . 300 „
An den Kammermusikus Lewi . . . . 500 „
(Die übrigen Zulagen würden sogleich schon bei der neuen Einrichtung erlöschen.)
Dazu noch für einen überzähligen Kammermusikus für die Pauke bis zum Ausscheiden des jetzigen Paukers. . . . . . . 300 „
Zusammen: 1300 rh.

Demnach würde sich für jetzt dieser Etat noch auf 31050 rh. erheben.

Schlußfolge.

Wenn nun den jetzigen aktiven Ausgaben für sämtliche Instrumente der neue vorschlägliche Etat zunächst noch mit 31050 rh. gegen 28000 rh. — also mit einem Mehr von 3050 rh. — gegenübersteht, so wird doch in Zukunft — nach dem Erlöschen der jetzt noch gestatteten persönlichen Zulagen und bei unveränderter Aufrechterhaltung des neuen Etats, sowie nach vorausgesetzter späterer Einziehung der überzähligen Kammermusikusstelle für die Pauke — dieses Mehr um 1300 vermindert werden, so daß dann der Etat für sämtliche Instrumente den jetzigen wirklichen Ausgaben dafür, wie sie sich z. B. für das Jahr 1846 belaufen, nur mit 29750 rh. gegen 28000 rh. gegenüber stehen, das Mehr also nur:

1750 Taler

betragen wird.

Richard Wagner.

Zu Beethovens Neunter Symphonie.

(1846.)

Allen Verehrern des wundervollen Meisters Beethoven steht in Kürze ein seltener Genuß bevor, wenn mit diesem fast zu sinnlichen Worte die erhabene Wirkung bezeichnet werden kann, von welcher bei würdigster Ausführung und erlangtem edelsten Verständnisse sein letztes derartiges Werk, die neunte Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode: „an die Freude“ sein muß. Dadurch daß die Kapelle gerade dieses Werk zur Aufführung in ihrem diesjährigen sog. Palmsonntagskonzert gewählt hat, scheint dieser vortreffliche und reiche Verein von Künstlern beurkunden zu wollen, bis zu welcher Höhe seine Leistungen sich zu erheben vermögen; denn wie diese Symphonie unbestreitbar die Krone des Beethovenschen Geistes ist, enthält sie eben so unleugbar auch die schwierigste Aufgabe für die Ausführung; bei dem würdigen Geiste aber, der diesen großen Palmsonntags-Konzertaufführungen, bisher stets innegewohnt hat, dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß diese Aufgabe gewiß eine vollkommene Lösung erhalten werde. — Endlich darf also auch das größere Publikum Dresdens hoffen, dieses tiefsinnigste und riesenhafteste Werk des Meisters sich erschlossen zu sehen, dessen übrige Symphonien bereits zu einer edlen Popularität gelangt sind, während dieses Werk bisher noch in die Ferne eines geheimnisvollen, wunderbaren Rätsels entrückt blieb, zu dessen erhebender Lösung es aber gewiß nur einer vollkommen geeigneten Gelegenheit und eines kräftigen, mutigen Sinnes für die erhabenste und edelste Richtung der Kunst bedarf, die sich nirgends mit sprechenderer Überzeugung offenbart hat, als in dieser letzten Symphonie Beethovens, zu welcher alle seine früheren Schöpfungen der Art

uns wie die Skizzen und Vorarbeiten erscheinen, durch welche es dem Meister eben nur möglich werden konnte, sich zur Konzeption dieses Werkes emporzuarbeiten. O höret und staunet!

*

Würde es nicht gut sein, wenn — wenigstens versuchsweise — irgend etwas geschähe, um auch dem größeren Publikum das Verständnis der letzten Symphonie Beethovens, deren Aufführung wir in diesen Tagen entgegensehen, näher zu rücken? Wir erinnern hierbei an die wunderlichsten Mißverständnisse und sonderbarsten Deutungen, denen dieses Werk so verschiedentlich ausgesetzt war, so daß schon vom Umherlaufen der darauf beruhenden Gerüchte zu fürchten stünde, nicht daß sich das Publikum zu jener bevorstehenden Aufführung etwa nicht zahlreich genug einfinden möchte (dagegen bürgt der Ruf der Wunderbarkeit und Seltsamkeit dieser letzten großen Schöpfung des Meisters, von dem ja manche behaupten, er habe diese Symphonie im halben Wahnsinn geschrieben!!) — sondern daß ein wahrscheinlich nicht geringer Teil desselben bei einer ersten und nur einmaligen Anhörung dieser Tondichtung dadurch in Befangenheit und Verwirrung versetzt werde, und ihm somit ein wahrhafter Genuß entgehe. Öfter gebotene Gelegenheit zur Anhörung solcher Werke würde allerdings das geeignete Mittel zur Verbreitung ihres Verständnisses sein; leider aber kommt diese Vergünstigung meist nur Musikstücken zugut, die bei ihrer fast übertriebenen Begreiflichkeit und Leichtverständlichkeit ihrer gar nicht bedürfen!

*

Es war einmal ein Mann, der fühlte sich gedrängt, alles was er dachte und empfand, in der Sprache der Töne, wie sie ihm durch große Meister überliefert war, auszudrücken: in dieser Sprache zu reden, war sein innigstes Bedürfnis, sie zu vernehmen, sein einzigstes Glück auf Erden, denn sonst war er arm an Gut und Freude, und die Leute ärgerten ihn sehr, wie gut und liebend er auch gegen alle Welt gesinnt war. Nun sollte ihm aber sein einzigstes Glück geraubt werden, — er wurde taub und durfte seine eigene herrliche Sprache nicht mehr vernehmen! Ach, da kam er nahe daran, sich der Sprache selbst auch berauben zu wollen: sein guter Geist hielt ihn zurück; — er fuhr fort, auch was er nun empfinden

mußte, in Tönen auszusprechen; — aber ungewöhnlich und wunderbar sollten nun seine Empfindungen werden; — wie die Leute von ihm dachten und fühlten, mußte ihm fremd und gleichgültig sein; er hatte sich nur noch mit seinem Innern zu beraten und in die tiefsten Tiefen des Grundes aller Leidenschaft und Sehnsucht sich zu versenken! In welch' wunderbarer Welt ward er nun heimisch! Da durfte er sehen und — hören, denn hier bedarf es keines sinnlichen Gehöres, um zu vernehmen: Schaffen und Genießen ist da eines. — Diese Welt aber war, ach! die Welt der Einsamkeit: wie kann ein kindlich liebevolles Herz für immer ihr angehören wollen? Der arme Mann richtet sein Auge auf die Welt, die ihn umgibt, — auf die Natur, in der er einst voll süßen Entzückens schwelgte, auf die Menschen, denen er sich doch noch so verwandt fühlt! Eine ungeheure Sehnsucht erfaßt, drängt und treibt ihn, der Welt wieder anzugehören und ihre Wonnen, ihre Freuden wieder genießen zu dürfen. — Wenn ihr ihm nun begegnet, dem armen Mann, der euch so verlangend anruft, wollt ihr ihm fremd ausweichen, wenn ihr zu eurer Verwunderung seine Sprache nicht sogleich zu verstehen glauben solltet, wenn sie euch so seltsam, ungewohnt klingt, daß ihr euch fragt: Was will der Mann? O, nehmt ihn auf, schließt ihn an euer Herz, höret staunend die Wunder seiner Sprache, in deren neugewonnenem Reichtume ihr bald nie gehörtes Herrliches und Erhabenes erfahren werdet, — denn dieser Mann ist Beethoven, und die Sprache, in der er euch anredet, sind die Töne seiner letzten Symphonie, in der der Wunderbare all seine Leiden, Sehnsucht und Freuden zu einem Kunstwerke gestaltete, wie es noch nie da war!

Künstler und Kritiker,
mit Bezug auf einen besonderen Fall.

(1846.)

Der öffentlich auftretende Künstler soll nur durch seine Leistungen zur Öffentlichkeit sprechen, diese sollen Zeugnis für seine Befähigung ablegen; vollkommen richtig ist dieser Grundsatz, und unsre Meinung will ihn zumal auch der öffentlichen Kritik gegenüber nie überschritten wissen. Kann der Künstler unmittelbar durch die von der Natur ihm verliehenen Organe wirken und seine Absicht unverkennbar zur Anschauung bringen, so möge er auch unbedingt jener Annahme unterworfen bleiben; kann er aber nur mittelbar wirken, und zwar durch Mittel, über die er mehr oder weniger nie unbedingt verfügen kann, und wird in diesem Falle seine künstlerische Absicht auch von der Kritik nicht erfaßt, sondern sogar geflissentlich verdächtigt, so muß er bei Festhaltung jenes Grundsatzes in eine trostlos leidende Lage geraten. Wird ein Künstler in diese Lage durch einen Kritiker gebracht, von dessen Urteil er, zumal im vollkommenen Einverständnis mit der öffentlichen Stimme, aus vielen und manchen Gründen entschieden absehen darf, so kann er ohne allen Nachteil für das allgemeine Urteil sich gegen diesen ungefähr so verhalten, wie ich mich gegen den musikalischen Berichterstatter der hiesigen „Abendzeitung“ verhalten habe, d. h. seine unaufhörlichen Angriffe und Verdächtigungen durchaus unbeachtet lassen; begegnet er aber einem Manne, wie ich ihn jetzt in dem neuerlichen Besprecher der Opernaufführungen des Königl. Hoftheaters im „Dresdener Tageblatte“, Herrn C. B. begegne, an dessen gerechter Beurteilung wohl etwas gelegen sein könnte, und ersieht er (wie in dessen kürzlich getanem Ausspruch über meine Leistung als Dirigent einer Auf-

führung des „Figaro" von Mozart, sobald ich nur einige Selbstachtung bewahren will, ich mit größter Bestimmtheit ersehen muß), daß — Gott weiß welche? — persönliche Ungeeignetheit für die ganze Dauer von dessen Berichterstatterschaft ihm wieder einen übel gemuteten kritischen Gegner zugezogen hat, so dürfte wohl sein Verlangen, sich selbst einmal zu wehren, entschuldigt werden können, zumal wenn der Zustand der Befangenheit, in dem sich z. B. die Dresdener öffentliche Kritik (an und für sich nur von einigen sehr wenigen vertreten) für den Augenblick mir gegenüber befindet, es nicht gut denklich erscheinen läßt, daß ein anderer für ihn einträte. Verletze ich somit die strenge Grenze, die den ausübenden Künstler und Kritiker trennen soll, so möge meine Schuld unter Berücksichtigung der Empfindungen desjenigen gerichtet werden, der, unaufhörlich herausgefordert, die Kraft zur Durchführung eines Kampfes deutlich in sich fühlt, der Konvenienz aber das Opfer bringen soll, sich unverteidigt zu lassen. Handle ich demnach unklug, so bedenke man, daß, wenn eine Künstlernatur durch äußere Klugheit erst vollständig bewältigt ist, diese selbst ihre Kraft bereits verloren haben müßte, und sehe mir, solange ich jung und strebsam bin, diese Übereilung (wenn sie es sein sollte) nach.

Weniger würde ich mir selbst gestatten, mich über die eigentlichen Ursachen der Ungunst, in der ich bei den meisten der Dresdener Kritiker stehe, zu verbreiten; sie liegen meist so klar am Tage, finden sich in der Unfreude über die mannigfachen Auszeichnungen, zumal die mir, dem vor noch nicht lange gänzlich Ungenannten, verliehene ehrenvolle Anstellung so natürlich begründet, daß die öffentliche Aufmerksamkeit wohl nicht erst besonders darauf hingeleitet zu werden bedarf, um hell zu sehen, aus welcher Quelle so manche Animosität gegen mich fließt. Wenn ich aber diesen Beweggrund der Abgeneigtheit bei Herrn C. B. sehr gern als am wenigsten stark vorauszusetzen mich gedrungen fühle, so konnte ich die Berührung dieses Punktes doch auch gegen mich nicht ganz unterlassen, weil nur hierdurch der Ton absprechender Geringschätzung erklärt werden darf, mit dem sich Herr C. B. gerade über mich ausspricht, während er eine gewisse rücksichtsvolle Mäßigung in seinen übrigen persönlichen Berührungen durchgängig beobachtet. Endlich macht es meinem Dafürhalten nach gerade jene — seien wir ehrlich! — sehr beneidete ehrenvolle Stellung zu einem so hochachtungswürdigen Institute, wie der Königl. Kapelle, mir

zur Pflicht, Beschuldigungen, wie sie Herr C. B. mir zufügt, nicht unerwidert zu lassen, da ich auch ihm gegenüber mich für verbunden halte, über dies und jenes Aufklärungen zu geben, die, selbst wenn sich ein öffentlicher Verteidiger meiner annehmen wollte, doch von niemand bestimmter gegeben werden können, als von mir selbst.

Um zur Sache zu kommen, gestehe ich zuvörderst, daß mir Herrn C. B.s Ausfall und zumal dessen Motiv doppelt verdächtig wird durch den Umstand, daß er sich gerade an die Aufführung einer Mozartschen Oper anknüpft; es kommt mir dabei unwillkürlich in das Gedächtnis, daß — der Himmel weiß auf welche Gründe hin! — unter Musikern, mit denen ich nicht umgehe, die bestimmte Behauptung aufgebracht worden ist, ich verachte Mozart, — eine Albernheit, gegen die nur zu protestieren ich mich schämen möchte. Wer mir aber etwas anhaben will, der pflegt solche Abgeschmacktheiten allerdings mit großem Vorteil, denn mit nichts Besserem ist ja ein ganzer jüngerer Musiker in der Meinung der Leute über den Haufen zu stoßen, als wenn man von ihm behauptet: er verachtet Mozart. Ist mir in bezug auf Mozarts Werke etwas widerlich, so ist dies die Vielwisserei und Anmaßung so vieler einzelner Musiker, von denen jeder die einzig richtige Auffassung des Geistes und Wesens Mozartischer Musik für sich in Anspruch nimmt. Sollte es mir dennoch aber einmal verstattet sein können, eine Mozartische Oper mit Sängern, die sie bisher noch nie sangen, ja selbst vielleicht mit einem Orchester, das sie bisher noch nie spielte, von Grund aus neu einzustudieren — sollten es mir ferner bei dieser Gelegenheit unsre orthodoxen Anhänger des Buchstabens erlauben, in den gestochenen Partituren, z. B. der des „Don Juan", viele wichtige Bezeichnungen als aus Versehen oder Nachlässigkeit des Korrektors, vielleicht aber auch aus Mangelhaftigkeit des vorgelegenen Manuskriptes, und wenn dies von Monzart selbst gewesen wäre (der in seinen Partituren den Vortrag gewiß noch nicht so genau bezeichnete, als er ihn beim persönlichen Einstudieren durch mündliche Aussprache verlangte), als ausgelassen anzunehmen, — kurz, sollte es mir freigegeben werden können, meine durch ernstliches Studium und reinste Begeisterung für Mozart gebildete künstlerische Überzeugung in dem Geiste einer so mir anheimgestellten Aufführung eines seiner Meisterwerke auszusprechen, so würde ich dann Herrn C. B. ein Recht einräumen, über meine Leistung als Dirigent einer Mozartischen Oper zu urteilen oder auch abzu-

urteilen. So lange dies alles mir nicht verstattet sein kann, möge Herr C. B. in vorkommenden ähnlichen Fällen, wie kürzlich bei „Figaro", bedenken, welcher Standpunkt mir zugewiesen wird, indem ich durch amtliche Pflicht an die Spitze einer Aufführung gestellt werde, deren Geist mir vollkommen fremd ist, da ich zu ihrer Vorbereitung so gut wie nichts mitwirken konnte. — Mit Kenntnis und Schärfe verbreitet sich Herr C. B. bei einer früheren Gelegenheit selbst über die vielen und verschiedenartigen Gebrechen im heutigen Theaterwesen, und weist selbst treffend nach, wie vorhandene Übel in demselben wirklich vollendete Aufführungen im ganzen zu seltenen Erscheinungen im Repertoire machen, wobei er jedoch die große Ungerechtigkeit begeht, alle diese Gebrechen nur eben *einem* Theater, und zwar dem hiesigen Königl. Hoftheater vorzuwerfen, während ihn eine größere Umsicht notwendig dahin geleitet haben würde, voranzustellen, daß der gerügte Zustand sich ohne Ausnahme auf das ganze deutsche Theater und dessen Bühnen erstreckt, daß die Wurzel dieses allgemeinen Übels so tief in der Natur alles in Deutschland durch historische Entwicklung zur konsistenten Erscheinung Gelangenden liegt, daß dem Billigdenkenden gegenüber wohl nicht füglich gerade *eine* Theaterverwaltung für Übelstände verantwortlich gemacht werden darf, die ohne Lösung des Grundübels sämtlicher deutscher Bühnen, mit denen diese *eine* nur als im Zusammenhange existierend gedacht werden kann, einseitig wohl nur unter den glücklichsten Umständen aufzuheben sind. Die Folgen dieser Übelstände auch für die Leistungen unseres Hoftheaters hat Herr C. B. meist ganz richtig und treffend dargestellt, und ich darf selbst für den mich hier betreffenden Fall füglich es dabei bewenden lassen, was er darüber gesagt hat; unter solcher von ihm gewonnener Einsicht vergegenwärtige er sich besonders aber auch meine Lage, wenn ich mich zur Leitung einer Oper, und gerade einer Mozartischen, an die Spitze des Orchesters zu stellen habe: — ich selbst habe diese Opern nicht einstudiert, von Grund aus wohl auch selbst nicht mein unmittelbarer Vorgänger in der Leitung derselben, sondern sie werden mir in einer gewissen traditionellen Aufführungsweise übergeben, an die ich mich zunächst — im einzelnen selbst meiner Überzeugung zuwider — anzuschließen suchen muß, und zwar aus der Rücksicht, die Aufführung, wie ihre Wesentlichkeit nun einmal zuletzt sich festgestellt hat, so glatt und ungestört wie möglich vorüber gehen zu machen. In welche

peinigenden Konflikte hier nun meine künstlerische Natur, meine besondere Ansicht und Überzeugung mit den Bemühungen, die vorgefundene Tradition ungestört zu erhalten, treten muß, kann sich jeder vorstellen, der hierin nur die geringste praktische Erfahrung gemacht hat; wie wenig also das unter solchen Umständen hin und wieder wohl entstehende Ungleiche und Zweifelhafte einer wirklich falschen Intention oder dem entschiedenen Unverständnis des Dirigenten zuzuschreiben ist, kann nur derjenige übersehen, der von der Sache keine Kenntnis, jedenfalls aber üblen Willen hat.

Die von Herrn C. B. in betreff der letzten Aufführung des „Figaro" mir gemachten Vorwürfe bedürfen aber, trotzdem ich mich durch vorangehende Darstellungen im ganzen gegen strikte Verantwortlichmachung für den Geist dieser Aufführung verwahrt zu haben glaube, noch einer besonderen Widerlegung. Herr C. B. irrt sehr, wenn er glaubt, mir erst den Rat erteilen zu müssen, mich bei älteren Musikern nach der echten Tradition der Zeitmaße in Mozartischen Opern zu erkundigen. Ich habe gerade über „Figaro" viele sehr authentische Nachrichten, zumal durch den verstorbenen Direktor des Prager Konservatoriums, Dionys Weber (einen ausschließlichen Verehrer Mozarts) eingesammelt; dieser berichtete mir als Augen- und Ohrenzeuge der ersten Aufführung und der vorangehenden, von Mozart selbst geleiteten Proben des „Figaro", wie der Meister z. B. das Zeitmaß der Ouvertüre nie schnell genug habe erlangen können und wie er, um den Schwung derselben stets aufrecht zu erhalten, wo es nur irgend in der Natur des Themas lag, die Bewegung neu auffrischte; selbst wenn ich dies Zeugnis aber nicht hätte, würde ich, und wenn Herr C. B. wiederholt dagegen protestierte, meinen unwiderstehlichen inneren Gefühlen nach, ein ähnliches Verfahren für nötig halten, indem ich mir die Freiheit nehme zu behaupten, daß, wer diese feine Notwendigkeit z. B. sogleich mit dem ersten Thema, beim Hinzutreten der Gänge der Blasinstrumente in den vier Takten vor dem ersten Forte, nicht fühlt, überhaupt kein sonderlich feines Gefühl haben muß und sich lieber durchgehends seine musikalischen Genüsse durch den Metronomen zumessen lassen sollte. Gibt es überhaupt der lebenvollen, fast in jedem anhaltenden Tempo doch so mannigfaltig charakteristisch bewegten Mozartischen Musik gegenüber eine geradezu verderblichere Forderung, als daß dieser mannigfaltige Ausdruck nie die mindeste Unterstützung durch feine Motivierungen des Zeitmaßes erhalten dürfe? Hat sich der

Dirigent durch höhere künstlerische Entwicklung seiner eigenen produktiven Kräfte jenes feine Gefühl und mit ihm jene edlere Wärme zugeeignet, die gerade ihn dann am fähigsten machen, die Schöpfung eines fremden Genius mit klarem Bewußtsein von der höheren Notwendigkeit jedes Teilchens desselben in sich aufzunehmen, so wird, wenn er dieses feine Gefühl und diese edlere Wärme durch die undefinierbare Mitteilungsgabe, die ihm zu eigen sein muß, den Ausübenden mitzuteilen weiß, bei vollkommen entsprechenden Kräften jene gelungenste Art der Ausführung zutage kommen, die, selbst wenn Meinungsverschiedenheiten über einzelne Punkte der Auffassung mit Recht aufkommen dürften, dennoch die vollendetste sein würde, und namentlich auch von dem Schöpfer des Werkes dürfen wir annehmen, daß er dieser Gattung von Aufführung den Vorzug vor jeder anderen geben würde, weil jeder produktive Künstler aus Erfahrung selbst weiß, wie tötend auch für sein Werk der Buchstabe und wie belebend der Geist ist. Im vorliegenden Falle sei es aber fern von mir, die bei der letzten Aufführung des „Figaro" stattgefundenen einzelnen Unebenheiten in diesem Sinne verantworten zu wollen, dagegen mußte ich mich bereits von vornherein verwahren. Herr C. B. erlaube mir vielmehr, durch die Anführung noch einiger Beispiele ihm zu erklären, auf welche Art diese entstanden.

Nicht nur mein natürliches Gefühl, sondern auch aus der angegebenen Quelle mir zugekommene Tradition bestimmen mich, das Zeitmaß des sogenannten Schreibduetts zwischen Susanne und der Gräfin ganz seiner Bezeichnung gemäß mir nur als Allegretto zu denken, und unwillkürlich ergriff ich das meiner Überzeugung nach richtige, leicht und anmutig bewegte Tempo, sah mich jedoch genötigt, den Sängerinnen, welche nach Art der meisten deutschen Sängerinnen, durch das verführerische Kantabile dazu vermocht, sich allmählich gewöhnt haben, dies Stück mehr oder weniger in der Weise eines zärtlichen Liebesduetts vorzutragen, — bis zu einem ziemlich langsameren Tempo nachzugeben, und zwar aus der sehr natürlichen Rücksicht, durch hier unzeitiges Beharren auf meiner (wenngleich richtigeren) Ansicht den einmal so gewöhnten Vortrag eben dieser Sängerinnen für den Moment der Ausführung nicht zu stören. Ein ähnlicher Fall war es mit dem Duett der Susanne und Marzelline im ersten Akte, welches (auf die Autorität der gestochenen Partitur hin, die zufällig gerade hier

ein alla breve-Zeichen enthält, während dies bei den schnellsten Allegros in der Regel ausgelassen ist) gewöhnlich so übertrieben geschwind vorgetragen wird, daß die in dieser Nummer so vortrefflich gezeichnete Grazie der Verhöhnung und der in erheucheltem Anstande sich aussprechende Spott geradeswegs den Charakter eines heftigen Weibergezänkes annehmen muß; — hier trat allerdings meine Ansicht wiederum in einen fast ganz unabwendbaren Konflikt mit der vorgefundenen Gewohnheit, — und auf eine ähnliche Weise möge sich Herr C. B. die meisten ihm aufgestoßenen Fälle dieser Art des weiteren selbst erklären. Wenn ich nun bereits ausgesprochen habe, wie auch mich der Geist ähnlicher Vorstellungen gewiß nicht erfreuen kann, wie er mich im Gegenteil vielleicht noch weit mehr als Herrn C. B. verletzt und peinigend berührt, so liegen die Ursachen, aus denen dennoch Aufführungen unter solchen Umständen auch meinerseits nicht zu umgehen sind, für den Gegenstand dieser Besprechung zu fern ab, als daß ich mich umständlich auf deren Erklärung einlassen könnte.

Herr C. B. spricht sein Urteil über mich auch nicht bloß in bezug auf die vorliegende Aufführung des „Figaro" aus, sondern wirft mir im allgemeinen ganz trocken vor, ich verstünde nie ein richtiges Tempo zu nehmen oder fest zu halten, und läßt sich zugleich über die Unbestimmtheit der äußeren Zeichen meines Taktierens aus. Was letzteres betrifft, glaube ich Herrn C.B. sehr ruhig erwidern zu können, daß, so lange die Kapelle durch diese Art meines Taktierens nicht verhindert wird, Leistungen wie die Aufführung von Glucks „Armide" und Beethovens letzter Symphonie zutage zu bringen, niemand, ganz gewiß aber auch Herr C. B. selbst nicht, daran Ärgernis zu nehmen berechtigt ist, da er vor allen Dingen, wenn er eben gerecht und unparteiisch sein wollte, zugestehen müßte, daß jene Leistungen der Königl. Kapelle von ihr selbst noch nicht übertroffen worden sind. Ich hätte Herrn C. B.s kaum in drei Zeilen gefaßtem, kurzen und geringschätzenden Aburteile über meine Dirigentenfähigkeit demnach mit gutem Rechte ebenso kurz und noch kürzer entgegen können, da ich, gestützt auf eben erwähnte laut und öffentlich sprechende Zeugnisse, ihm nur zuzurufen gehabt hätte, wodurch er denn bewiesen habe, daß er die Sache, über die er abspricht, verstehe? Dadurch, daß ich seinen so kurz gefaßten Abspruch ausführlicher beantworte, als ich mir zulieb eigentlich nötig gehabt hätte, wünsche ich aber feurige Kohlen auf

sein Haupt zu sammeln, indem ich ihm beweise, daß ich ihn mehr achte, als er, seiner Beiseitesetzung aller Achtung für mich und meine Stellung wegen, von meinem sehr natürlichen Standpunkte aus es von mir beanspruchen könnte.

Obgleich es mehr als Zeit zu schließen wäre, kann ich mich im Interesse der Sache doch nicht enthalten, noch einmal auf die bereits erwähnten allgemeinen Vorwürfe und Beschuldigungen zurückzukommen, die Herr C. B., in vielem Wesentlichen mit unverkennbarem Verständnis, der Leitung des Opernrepertoires gemacht hat, und die ich als ungerecht aus dem Grunde bezeichnete, weil sie dem hiesigen Königl. Hoftheater im besonderen zugefügt sind, während sie mit bei weitem größerem Rechte dem ganzen deutschen Theater in dessen Gesamtheit gelten mußten. Ich nehme diesen Punkt wieder auf, um Herrn C. B. zu versichern, daß er sehr irrt, wenn er glaubt, er habe mit seiner ganzen Abhandlung der Generaldirektion etwas Neues gesagt, — daß diese vielmehr bei besonders gewonnener Einsicht in das deutsche Theaterwesen und bei rastlosem Bestreben, den erkannten Übeln abzuhelfen, gerade erst recht zu ihrem Leidwesen hat einsehen müssen, daß diese Schäden nicht einseitig zu heilen sind, sondern im glücklichen Falle nur bei einem gleichen kräftigen Streben sämtlicher deutschen Theaterverwaltungen diesen Mängeln abzuhelfen sein kann. Schon diese Überzeugung wird, wie man leider anzunehmen berechtigt ist, von den meisten und größeren übrigen Theatern Deutschlands noch gar nicht einmal gefühlt, und man halte den in der Verwaltung unsres Repertoires unablässig sich aussprechenden guten Sinn für edlere und gediegenere Leistungen z. B. nur mit dem zusammen, was unter bei weitem günstigeren Verhältnissen das Berliner Hoftheater für die Oper leistet, so wird man nicht in Abrede stellen, daß die Dresdener Oper gerade jetzt diejenige ist, die sich auf das vorteilhafteste und für die wahre Kunst ermutigendste auszeichnet. Die Generaldirektion versteht aber auch vollkommen und lange, ehe ihr Herr C. B. seinen Repertoireplan eröffnet hat, auf welche Weise es allein möglich sein wird, die Einzelheiten eines Repertoires klar zu sondern, alles Ineinanderfließen und gegenseitig sich Entkräftigende bei demselben zu verhindern; sie weiß, daß dies vor allem (und zumal bei dem Umstande, daß aus den unerläßlichsten Gründen tägliche Vorstellungen vor dem Publikum einer nicht übermäßig großen Hauptstadt gegeben werden müssen) nur durch vollständige Herstellung

eines für die verschiedenen Gattungen der Oper ausreichenden und gleichmäßig zu verteilenden Personales zunächst erreicht werden kann, macht aber gerade bei der unausgesetzten Bestrebung, diese notwendige glückliche Ergänzung durch Akquisition geeigneter Künstler zu bezwecken, die wiederholte traurige Erfahrung von dem trostlosen Zustande, in dem sich auswärtige Theater befinden müssen und sieht (bei dieser gänzlichen Hoffnungslosigkeit, aus einem angenommenen besseren Bestande der deutschen Theater überhaupt die nötige Unterstützung zu gewinnen) sich die Aufgabe zugeteilt, durch den Versuch einer Heilung des allgemeinen Übels aus dessen wesentlichstem Grunde heraus sich fast allein an die Spitze der deutschen Theater zu stellen. Welch' eine ungewöhnliche und fast die Kräfte eines Theaters übersteigende Aufgabe dies ist, wird leicht zu erkennen sein; bereits aber liegen Pläne vor, die, von der rastlosen Tätigkeit der Generaldirekton veranlaßt, mit Besonnenheit angegriffen und nach besten Kräften durchgeführt, unter glücklichen Umständen für die Zukunft die einzig mögliche Lösung des Übels herbeizuführen versprechen. So Umfassendes im Zeitraume eines halben Jahres bereits zur gelungenen Reife gebracht zu sehen, wird aber kein Einsichtsvoller verlangen wollen. Daß ohne gründlich verbesserte Unterlage des deutschen Operntheaterwesens, die meines Erachtens zu allernächst in der Erwerbung eines Sängerpersonales besteht, welches, unter sich der Spezialität der Talente nach vollkommen gesondert, imstande ist, die verschiedenartigen Gattungen der Oper — die unser starkes Repertoire bilden müssen — auf eine Weise darzustellen, daß jede dieser Gattungen gleich gut repräsentiert ist, — daß ohne solch gründlich organisierte Unterlage, sage ich, die Übelstände, wie sie jetzt sich vorfinden und wie sie Herr C. B. gerügt hat, nicht abzustellen sind, sieht jeder ein, der zumal auch erkennt, daß diese Mängel eben es unmöglich machen, einen Plan zu verfolgen, wie ihn Herr C. B. für unser Opernrepertoire vorschlägt und von dessen Unausführbarkeit sich die Generaldirektion bereits längst hat überzeugen müssen. Bis dieser vollkommenere Zustand, dem mit vollem Bewußtsein zugestrebt wird, erreicht sein kann, möge der gestrenge Kritiker der musikalischen Leistungen des Königl. Hoftheaters mit einiger Geduld sich an das einzelne Gute, ja Vortreffliche halten, was ihm unter so schwierigen Umständen dennoch, und zwar öfter und bedeutender geboten wird, als von irgend

einem anderen deutschen Theater, eine Behauptung, der Herr C. B. selbst nicht zu widersprechen gesonnen zu sein scheint und die sich nötigenfalls durch Tatsachen beweisen ließe.

Niemand verarge es einem Beteiligten aber, wenn er erklärt und (wie ich hiermit es zu tun mich gedrungen gefühlt habe) öffentlich ausspricht, wie widerlich und peinigend er — gerade in dem Maße, in welchem er Mangelhaftes in Dingen, bei denen er interessiert ist, erkennt, zugleich aber auch sich des Eifers für dessen Abhilfe, so weit ihm dies gestattet sein kann, bewußt ist — von öffentlich zu Markt getragener Vielwisserei und Besserkennerei berührt wird, zumal wenn dem Ausspruche bestimmte, nur in dem Berufe selbst zu erlangende Sachkenntnis und endlich gar noch die nötige Unbefangenheit abgeht, ohne welche auch das gescheiteste und einsichtsvollst Gesagte wirkungslos bleiben muß und sich selbst den Anstrich der Sophisterei zuzieht. Daß diesen Standpunkt gegenwärtig fast alle Kritik, zumal Instituten wie einem Theater gegenüber, einnimmt, ist leider unverkennbar, und Herr C. B. hat bei der Aufführung der Übelstände, die der zu wünschenden glücklichen Gestaltung des Theaterwesens hinderlich sind, die schädliche Einwirkung ungenügend und einseitig gehandhabter Kritik gänzlich übersehen. Ein Kritiker könnte vor allen Dingen, zumal sobald er sich (wie dies fast ausschließlich der Fall ist) durch praktische Erfahrung nicht die nötige vollständige Sachkenntnis verschafft hat, um die Leitung eines Kunstinstitutes — sobald er dabei namentlich auch Männer beteiligt sieht, in deren allernatürlichstem, fast persönlichem Interesse es liegen muß, ein möglichst Vollständiges zu fördern, — sich gänzlich unbekümmert lassen, weil er durch sein mehr oder weniger unberufenes Hineinreden in Dinge, — die er nur dann verstehen könnte, wenn sie ihm nicht (wie dies meistens der Fall ist) einseitig, sondern in ihrer ausgedehntesten und weitverzweigtesten Übersicht zur Kenntnis gebracht würden, — Leuten, die es besser verstehen müssen, als er, nur lästig fallen, nach dieser Seite hin gewiß aber nie etwas fördern können wird. Wollte er eine sehr wichtige Aufgabe erfüllen, so wendete er sich zu dem Publikum hin, um zwischen ihm und der Kunsterscheinung den läuternden und fördernden Vermittler abzugeben; und, so wieder rückwirkend auf die produzierenden Kräfte, dürfte er das höhere Verständnis des Publikums repräsentieren und seine Ausstellungen und Wünsche von diesem Standpunkte aus klar und

deutlich motiviert, vor allem aber stets mit schrankenlosester Unparteilichkeit nicht als Einzelner, sondern als geläuterter Ausspruch der Gesamtheit zu erkennen geben. Ließe er sich demnach nicht in die speziellste Einzelheit der Darstellung ein und unterließe er es, den Darsteller oder sonstig Ausübenden auf diesen oder jenen Fehler insonderheit aufmerksam zu machen, so würde er dadurch den eigens zu der Überwachung der Leitung der künstlerischen Leistungen des Personales Berufenen ein Recht vollkommen wieder zustellen, welches bei dem jetzigen Zustand der Kritik diesen fast gänzlich verloren gehen muß. Das hieraus entstehende Durcheinanderreden und Hineinpredigen auf den Darsteller nämlich muß der Dirigent oder Regisseur mit Recht endlich nur noch lästiger und verwirrender zu machen befürchten, wenn auch er, wie es ihm Schuldigkeit sein müßte, seine oft von der Ansicht des Kritikers abweichende Meinung noch zur Geltung bringen soll; kommt nun noch die fast gar nicht ausbleibende Persönlichkeit des Rezensenten hinzu, die hier in Gunst, dort in Ungunst sich äußert, so gerät das Übel endlich auf einen Grad, der notwendig von der äußersten Verderblichkeit sein muß, denn dem zunächst und am allerangemessensten dazu Bestellten wird die nötige Verständigung mit den Darstellern dann so erschwert, daß sie meist geradezu unmöglich wird. Daher schreibt sich dann endlich der allerdings zu betrauernde Übelstand, daß der wohltätige und anständige Einfluß, den Dirigent oder Regisseur auf den Geist und das Wesen einzelner Leistungen der Darsteller haben könnte und sollte, gänzlich verloren gehen muß, dagegen jene rohere und willkürlichere Einwirkung des gewöhnlichen, mehr oder weniger bestechlichen (wollen wir dies auch nicht immer im materiellsten Sinne verstehen) Rezensentenwesens sich immer breiter zwischen die künstlerisch und amtlich sich Nächststehenden drängt, in deren gegenseitigen Beziehungen Kälte und Mißtrauen als natürliche Folge einzutreten pflegen. Was unter diesen unausbleiblichen, überall und stets wiederholten Umständen die Kritik und namentlich die so geführte Theaterkritik genutzt hat, besteht lediglich in Null; was sie geschadet hat, liegt bei dieser Darstellung, in der noch große und garstig entstellende Flecken, aus Furcht, in das Persönliche zu geraten, unberührt geblieben sind, ziemlich klar am Tage. Wüßten daher diese Herren Kritiker, was von den Verständigen auf ihr Lob, von fast allen aber auf ihren Tadel gegeben wird, so würden sie es nicht für der Mühe wert halten,

sich wenigstens auf diese gewöhnliche Weise mit beiden zu befassen, und ein nur kläglicher Gewinn bei dem einen, eine ungenügende Befriedigung der Eitelkeit bei dem anderen würde ihnen oft nicht Entschädigung genug dünken für die unausbleibliche, fast allgemeine Gehässigkeit, in deren Licht jeder Rezensent Publikum wie Künstler erscheinen muß, sobald er nicht wenigstens die seltene Fähigkeit besitzt, vollkommen unparteilich und von aller Persönlichkeit entfernt zu bleiben, denn nur um diesen Preis würde man ihm mangelnde Sachkenntnis ab und zu noch nachzusehen vermögen. — Kann aber selbst Herr C. B. die Hand aufs Herz legen und versichern, daß der Einfluß persönlichen Umganges und besonderer Beziehungen zu diesem oder jenem nie auf sein Urteil, vielleicht auch nur auf die Gründe, weshalb er beim öffentlichen Ausspruch desselben hier etwas Tadelnswertes übergeht, dort aber heraushebt, einwirke, — kann er offen und ehrlich bezeugen, daß er auf diese oder jene Veranlassung, vielleicht auch Unterlassung hin, mir nicht persönlich ungemutet sei, und daß somit seine mir zugefügten, so geringschätzend und absprechend gefaßten Rügen auf keine Weise den Charakter der Animosität an sich trügen, so habe ich allerdings kein Wort mehr mit ihm zu sprechen; der Öffentlichkeit überlasse ich es jedoch, über uns beide das Richtige sich zu denken.

Dresden, am 11. August 1846.

Richard Wagner.

Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?

(1848.)

Laßt uns über diese Frage vollkommen klar werden und daher zunächst genau erörtern, was der Kern republikanischer Bestrebungen sei.

Glaubt ihr im Ernst, wenn wir von unsrem jetzigen Standpunkte aus noch weiter vorwärtsschreiten wollen, müßten wir mit allernächstem schon an der offenen königslosen Republik ankommen? Glaubt ihr dies, oder wollt ihr es den Ängstlichen nur weismachen? Seid ihr kenntnislos oder seid ihr böswillig?

Ich will euch sagen, wohin unsre allerdings „republikanischen" Bestrebungen zielen: — Unsre Bestrebungen für das Wohl aller gehen dahin, die sogenannten Errungenschaften der letzten Vergangenheit nicht an sich schon als das Ziel, sondern als einen Anfang erkannt zu wissen.

Das Ziel fest ins Auge gefaßt, wollen wir daher zunächst den Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus; sind unsre Herren vom Adel keine Feudalherren mehr, die uns knechten und schinden konnten, wie sie Lust hatten, so sollen sie, um alles Ärgernis zu verwischen, auch den letzten Rest einer Auszeichnung aufgeben, die ihnen an einem hitzigen Tage leicht zu einem Nessusgewande werden könnte, das sie bis auf die Knochen verbrennt, wenn sie es nicht beizeiten weit von sich geworfen haben würden. Gedenkt ihr dabei eurer Stammesahnen und haltet ihr es für unfromm, euch der Vorzüge zu begeben, die ihr von ihnen ererbtet, so bedenkt, daß auch wir unsrer Ahnen uns erinnern müssen, deren Taten, so gute auch von ihnen vollbracht wurden, von uns

zwar nicht in Familienarchiven aufgezeichnet sind, deren Leiden, Hörigkeit, Druck und Knechtschaft aller Art aber in dem großen, unleugbaren Archive der Geschichte des letzten Jahrtausends mit blutiger Tinte eingeschrieben stehen. Vergesset eure Ahnen, werfet jeden Titel, jede mindeste Auszeichnung von euch, so versprechen wir euch, großmütig zu sein und die Erinnerung unsrer Ahnen auch gänzlich aus unsrem Gedächtnis zu streichen, damit wir fortan Kinder eines Vaters, Brüder einer Familie seien! Höret die Mahnung, erfüllet sie froh und aus freien Stücken, denn sie ist unabweislich, und Christus sagt: „Ärgert dich ein Glied, so reiß' es aus: es ist besser, daß es verderbe, als daß der ganze Leib zur Hölle fahre!“ — Und noch eines! Verzichtet ein für allemal auf die ausschließliche Ehre, unsrem Fürsten zunächst stehen zu wollen, bittet ihn, euch des ganzen Wustes unnützer Hofämter, Ehren und Rechte zu überheben, die heutzutage einen Hof zum Gegenstande unmutiger Betrachtung machen; seid nicht mehr Kammerjunker und Kammerherren, die unsren König „ihren König“ nennen, nehmt von ihm jene Heiducken und bunten Lakaien, die frivolen Auswüchse einer schlimmen Zeit, der Zeit, da alle Fürsten der Welt es dem französischen Ludwig XIV. nachahmen zu müssen glaubten. Tretet frei zurück von diesem Hofe, dem Hofe der müßigen Adelsversorgung, damit er ein Hof des ganzen, frohen, glücklichen Volkes werde, wo jedes Glied dieses Volkes in freudiger Vertretung seinem Fürsten zulächle und ihm sage, daß er der Erste eines freien, gesegneten Volkes sei. — Darum, so wollen wir weiter: keine erste Kammer mehr! Es gibt nur ein Volk, nicht ein erstes und zweites, somit kann und soll es daher auch nur ein Haus der Volksvertretung geben, und dieses Haus sei ein edles, schlichtes Gebäude, ein hochgewölbtes Dach auf starken, schlanken Säulen: wie würdet ihr dies Gebäude verstümmeln, wolltet ihr eine triviale Wand quer durchziehen, daß ihr statt eines großen Saales zwei enge Kammern hättet!

Weiter wollen wir die Zuerteilung des unbedingten Stimm- und Wahlrechts an jeden volljährigen, im Lande geborenen Menschen: je ärmer, je hilfsbedürftiger er ist, desto natürlicher ist sein Anspruch auf Beteiligung an der Abfassung der Gesetze, die ihn fortan gegen Armut und Dürftigkeit schützen sollen.

Und weiter wollen wir in unsren „republikanischen“ Bestrebungen: eine allgemeine große Volkswehr, nicht ein stehendes

Heer und eine liegende Kommunalgarde; was ihr vorbereitet, soll weder eine Verminderung des einen, noch eine bloße Erweiterung des anderen sein, sondern eine neue Schöpfung, die, nach und nach in das Leben tretend, Heer und Kommunalgarde untergehen lassen in der einen großen, zweckmäßig hergestellten, jeden Standesunterschied vernichtenden Volkswehr.

Sind so alle bisher neidisch und feindlich geschiedenen Stände in den einen großen Stand des freien Volkes vereinigt, zu dem alles gehört, was auf dem lieben deutschen Boden von Gott menschlichen Atem empfing, — glaubt ihr, daß wir dann am Ziele seien? Nein, dann wollen wir erst recht anfangen! Dann gilt es, die Frage nach dem Grunde alles Elends in unsrem jetzigen gesellschaftlichen Zustande fest und tatkräftig in das Auge zu fassen, — es gilt zu entscheiden, ob der Mensch, diese Krone der Schöpfung, ob seine hohen geistigen, sowie seine so künstlerisch regsamen leiblichen Fähigkeiten und Kräfte von Gott bestimmt sein sollen, dem starresten, unregsamsten Produkt der Natur, dem bleichen Metall, in knechtischer Leibeigenschaft untertänig zu sein?

Es wird zu erörtern sein, ob diesem geprägten Stoffe die Eigenschaft zuzuerkennen sei, den König der Natur, das Ebenbild Gottes, sich dienst- und zinspflichtig zu machen — ob dem Gelde die Kraft zu lassen sei, den schönen freien Willen des Menschen zur widerlichsten Leidenschaft, zu Geiz, Wucher und Gaunergelüste zu verkrüppeln? Dies wird der große Befreiungskampf der tief entwürdigten leidenden Menschheit sein: er wird nicht einen Tropfen Blutes, nicht eine Träne, ja nicht eine Entbehrung kosten: nur eine Überzeugung werden wir zu gewinnen haben, sie wird sich uns unabweislich aufdrängen: die Überzeugung, daß es das höchste Glück, das vollendetste Wohlergehen aller herbeiführen muß, wenn so viele tätige Menschen, als nur irgend der Erdboden ernähren kann, auf ihm sich vereinigen, um in wohlgegliederten Vereinen durch ihre verschiedenen mannigfaltigsten Fähigkeiten, im Austausch ihrer Tätigkeit sich gegenseitig zu bereichern und zu beglücken. Wir werden erkennen, daß es der sündhafteste Zustand in einer menschlichen Gesellschaft ist, wenn die Tätigkeit Einzelner entschieden gehemmt ist, wenn die vorhandenen Kräfte sich nicht frei rühren und nicht vollkommen sich verwenden können, so lange — dies ist die einzige Bedingung — der Erdboden zu ihrer Nahrung

ausreicht. Wir werden erkennen, daß die menschliche Gesellschaft durch die Tätigkeit ihrer Glieder, nicht aber durch die vermeinte Tätigkeit des Geldes erhalten wird: wir werden den Grundsatz in klarer Überzeugung feststellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden, durch das dieser Grundsatz in das Leben geführt wird, und wie ein böser nächtlicher Alp wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all seinem scheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen und Bankiersspekulationen. Das wird die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes, das wird die Erfüllung der reinen Christuslehre sein, die sie uns neidisch verbergen hinter prunkenden Dogmen, einst erfunden, um die rohe Welt einfältiger Barbaren zu binden und für eine Entwicklung vorzubereiten, deren höherer Vollendung wir nun mit klarem Bewußtsein zuschreiten sollen.

Oder wittert ihr hierin etwa Lehren des Kommunismus? Seid ihr töricht oder böswillig genug, die notwendige Erlösung des Menschengeschlechts von der plumpesten und entsittlichendsten Knechtschaft gemeinster Materie als gleichbedeutend mit der Ausführung der abgeschmacktesten und sinnlosesten Lehre, der des Kommunismus, zu erklären? Wollt ihr nicht erkennen, daß in dieser Lehre der mathematisch gleichen Verteilung des Gutes und Erwerbes eben nur ein gedankenloser Versuch zur Lösung jener allerdings gefühlten Aufgabe gemacht worden ist, der sich in seiner reinen Unmöglichkeit selbst das Urteil der Totgeborenheit spricht? Wollt ihr damit aber die Aufgabe selbst als verwerflich und unsinnig, wie jene Lehre es in Wahrheit ist, ebenfalls verschreien? Hütet euch! Das Ergebnis von dreiunddreißig Jahren ungestörten Friedens zeigt euch jetzt die menschliche Gesellschaft in einem Zustande von Zerrüttung und Verarmung, daß ihr am Ende dieser Jahre rings um euch die entsetzlichen Gestalten des bleichen Hungers erblickt! Seht euch vor, ehe es zu spät ist! Spendet nicht Almosen, sondern erkennt das Recht, das von Gott verliehene Menschenrecht, sonst dürftet ihr wohl den Tag erleben, wo die gewaltsam verhöhnte Natur zu einem rohen Kampfe sich ermannt, dessen wildes Siegesgeschrei wirklich jener Kommunismus wäre, und wenn in der Unmöglichkeit des Bestandes seiner Grundsätze auch nur die kürzeste Dauer seiner Herrschaft verbürgt läge, so würde diese kurze Herrschaft doch hinreichend gewesen sein, alle

Errungenschaften einer zweitausendjährigen Zivilisation auf vielleicht lange Zeit spurlos auszurotten. Glaubt ihr, ich drohe? Nein, ich warne! —

Sind wir nun in unsren republikanischen Bestrebungen so weit gelangt, auch diese wichtigste aller Fragen zum Glück und Wohlergehen der staatlichen Gesellschaft zu lösen, sind wir in die Rechte freier Menschenwürde vollständig eingetreten: werden wir nun am Ziele unsres tätigen Strebens angelangt sein? Nein! Nun soll es erst recht beginnen! Sind wir durch die gesetzkräftige Lösung der letzten Emanzipationsfrage zur vollkommenen Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft gelangt, geht aus ihr ein freies, allseitig zu voller Tätigkeit erzogenes neues Geschlecht hervor, so haben wir nun erst die Kräfte gewonnen, an die höchsten Aufgaben der Zivilisation zu schreiten, das ist: Betätigung, Verbreitung derselben. Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen, es mit den Ergebnissen unsres Ringens und Strebens befruchten, die edelsten, gottähnlichsten Kinder zeugen und erziehen: wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen: vom Aufgang bis zum Niedergang soll die Sonne ein schönes, freies Deutschland sehen und an den Grenzen der Tochterlande soll, wie an denen des Mutterlandes, kein zertretenes unfreies Volk wohnen, die Strahlen deutscher Freiheit und deutscher Milde sollen den Kosaken und Franzosen, den Buschmann und Chinesen erwärmen und verklären.

Seht ihr, hier hat unser republikanisches Streben kein Ziel und Ende, rastlos dringt es weiter von Jahrhundert zu Jahrhundert zur Beglückung des ganzen großen Menschengeschlechtes! Ist dies ein Traum, ein Utopien? Es ist es, sobald wir darüber nur hin- und hersprechen, kleingläubig und selbstsüchtig die Möglichkeit abwägen und leugnen: es ist es nicht, sobald wir froh und mutig handeln, sobald jeder Tag eine neue gute Tat des Fortschrittes von uns sieht.

Aber, fragt ihr nun: willst du dies alles mit dem Königtum erreichen? — Nicht einen Augenblick habe ich sein Bestehen aus dem Auge verlieren müssen, — hieltet ihr es aber für unmöglich, so sprächet ihr selbst sein Todesurteil aus! Müßt ihr es aber für

möglich erkennen, wie ich es für mehr als möglich erkenne, nun: so wäre die Republik ja das Rechte, und wir dürfen nur fordern, daß der König der erste und allerechteste Republikaner sein sollte. Und ist Einer mehr berufen, der wahreste, getreueste Republikaner zu sein, als gerade der Fürst? Res publica heißt: die Volkssache. Welcher einzelne kann mehr dazu bestimmt sein als der Fürst, mit seinem ganzen Fühlen, Sinnen und Trachten lediglich nur der Volkssache anzugehören? Was sollte ihn, bei gewonnener Überzeugung von seinem herrlichen Berufe, bewegen können, sich selbst zu verkleinern und nur einem besonderen kleineren Teile des Volkes angehören zu wollen? Empfinde jeder von uns noch so warm für das allgemeine Beste, ein so reiner Republikaner wie der Fürst kann er nie werden, denn seine Sorgen teilen sich nie, sie können nur dem Einen, dem Ganzen angehören, während jeder von uns, der Alltäglichkeit gegenüber, seine Sorgen organisch zu verteilen hat. — Und worin bestände das Opfer, das der Fürst zu bringen hätte, um dem erkannten, unsäglich schönen Berufe zu entsprechen? Sollte es ihm als Opfer gelten, in den freien Bürgern des Staates nicht mehr seine „Untertanen" zu erblicken? Durch die Tat unsrer Gesetze ist diese Vorstellung bereits aufgehoben, und der diese Gesetze bestätigte, erfüllt ihren Sinn mit solcher Treue, daß der Ausspruch des Aufhörens der Untertänigkeit ihm als kein Opfer mehr erscheinen würde. Müßte es ihm als ein Opfer gelten, wenn er jenen Rest eines müßigen Hofprunkes mit seinen längst überlebten Ehren, Titeln und Orden von sich wiese? Wie klein dächten wir von dem schlichtesten, wahrhaftigsten Fürsten unsrer Zeit, wenn wir die Erfüllung solchen Wunsches ihm als ein Opfer anrechnen wollten, sobald wir mit Sicherheit annehmen dürfen, daß selbst ein wirkliches Opfer gern von ihm gebracht werden würde, wenn er erführe, daß es der Hinwegräumung eines Hindernisses der freien Ausströmung der Volksliebe gelte?

Was nun berechtigt uns, so tief in die Seele dieses seltenen Fürsten zu greifen, Überzeugungen von ihm auszusprechen, wie wir von manchem uns ganz gleich stehenden Bürger es zu tun vielleicht nicht für klug halten müßten? — Es ist der Geist unsrer Zeit, es ist die noch nie dagewesene Lage der Dinge, wie sie die Gegenwart zutage gefördert hat, die den Schlichtesten mit Prophetenblick begabt. Der Drang zur Entscheidung ist da: zwei Feld-

lager sind unter den zivilisierten Nationen Europas aufgeschlagen; hier ertönt es: Republik! dort Monarchie! Wollt ihr leugnen, daß es sich jetzt um eine entschiedene Lösung dieser Frage handle, daß sich in ihr alles fasse und begreife, was die menschliche Gesellschaft bis in ihre tiefsten Wurzeln erregt? Wollt ihr den Geist dieser gotterfüllten Zeit verkennen, behaupten: das sei alles schon dagewesen und werde sich nach einem verflogenen Rausche wieder gestalten, wie es war? Nun, dann hätte euch Gott mit Blindheit für alle Ewigkeit geschlagen! Nein, in dieser Zeit erkennen wir auch die Notwendigkeit der Entscheidung: was Lüge ist, kann nicht bestehen, und die Monarchie, d. h. die Alleinherrschaft ist eine Lüge, sie ist es durch den Konstitutionalismus geworden. Nun wirft sich der an aller Aussöhnung Verzweifelnde kühn und trotzig der vollen Republik in die Arme, der noch Hoffende lenkt sein Auge zum letzten Male prüfend nach den Spitzen des Bestehenden hin. Er erkennt, daß, gilt der Kampf der Monarchie, dieser nur in besonderen Fällen gegen die Person des Fürsten, in allen Fällen aber gegen die Partei geführt wird, die eigennützig oder selbstgefällig den Fürsten auf den Schild erhebt, unter dessen Schatten sie ihren besonderen Vorteil des Gewinnes oder der Eitelkeit verficht. Diese Partei ist also die zu besiegende: soll der Kampf ein blutiger sein? Er muß es sein, er muß Partei und Fürsten zu gleicher Zeit treffen, wenn kein Mittel der Versöhnung bleibt. Als dieses Mittel erfassen wir aber den Fürsten selbst: ist er der echte, freie Vater seines Volkes, so kann er mit einem einzigen hochherzigen Entschluß den Frieden pflanzen, wo Krieg sonst nur unvermeidlich erscheint. Nun suchen wir auf den Thronen Europas den Fürsten, den Gott erkoren haben soll, das hohe schöne Werk zu vollziehen: was erblicken wir? Welch verblendetes, tief entartetes Geschlecht, unfähig zu jedem hohen Beruf! Welchen Anblick gewährt uns Spanien, Portugal, Neapel? Welcher Schmerz erfüllt uns beim Hinblick auf die deutschen Lande Hannover, Hessen, Bayern — ach! schließen wir die Reihe! Gott sprach sein Urteil über die Schlechten und Schwachen: ihre Schwäche wuchs von Glied zu Glied. Wir wenden den Blick ab aus der Ferne, in unsrer Heimat schlagen wir ihn von neuem auf: Da sehen wir den Fürsten, den sein Volk liebet, nicht im Sinne altherkömmlicher Stammesanhänglichkeit, nein! in reiner Liebe zu ihm selbst, zu seinem eigensten Ich: Wir lieben ihn, weil er ist, wie

er ist, wir lieben seine reine Tugend, seine hohe Ehrenhaftigkeit, seinen Biedersinn, seine Milde. Nun rufe ich aus vollem Herzen laut und freudig:

Das ist der Mann der Vorsehung!

Will Preußen die Erhaltung einer Monarchie, so ist es dem Begriffe des Preußentums zulieb: ein eitler Begriff, der bald erblaßt sein wird! Will Österreich sich einen Fürsten erhalten, so erkennt es in dessen Dynastie das einzige Mittel des Bestandes einer unnatürlich zusammengeworfenen Ländermasse: ein unmöglicher Bestand, der nächstens zerfallen wird! — Will aber der Sachse das Königtum, so leitet ihn zu allernächst die reine Liebe zu seinem Fürsten, das glückliche Bewußtsein, diesen Besten sein zu nennen: hier ist es nicht ein kalter, staatskluger Begriff, — es ist die volle warme Überzeugung der Liebe. Und diese Liebe, sie soll entscheiden, sie kann nicht nur für jetzt, sie kann ein für allemal entscheiden! Von diesem unsäglich wichtigen Gedanken erfüllt, rufe ich nun in mutiger Begeisterung aus: Wir sind Republikaner, wir sind durch die Errungenschaften unsrer Zeit dicht daran, die Republik zu haben: aber Täuschung und Ärgernis aller Art heftet sich noch an diesen Namen, — sie seien gelöst mit einem Worte unsres Fürsten! Nicht wir wollen die Republik ausrufen, nein! Dieser Fürst, der edelste, der würdigste König, er spreche es aus:

Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate.

Das erste Gesetz dieses Freistaates, das ihm die schönste Sicherung seines Bestehens gebe, sei:

Die höchste vollziehende Gewalt ruht in dem **Königshause Wettin** und geht in ihm von Geschlecht zu Geschlecht nach dem Rechte der Erstgeburt fort.

Der Eid, den wir diesem Staate und diesem Gesetze schwören, er wird nie gebrochen werden: nicht weil wir ihn geschworen (wie viele Eide werden nicht in gedankenloser Anstellungsfreude geschworen!), sondern weil wir ihn mit der Überzeugung geschworen, daß durch jene Erklärung, jenes Gesetz, eine neue Zeit unvergänglichen Glückes begründet wurde, das nicht allein auf Sachsen, nein! auf Deutschland, auf Europa die wohltätigste, entscheidendste Mitteilung auszuüben vermag. Der dies in so kühner Begeisterung aussprach, glaubt

mit unumstößlicher Überzeugung, dem Eide, den er auch seinem Könige schwur, nie treuer gewesen zu sein, als heute, da er dies niederschrieb.

Würde hierdurch nun der Untergang der Monarchie herbeigeführt? Ja! Aber es würde damit die Emanzipation des Königtums ausgesprochen. Täuschet euch nicht, ihr, die ihr die „konstitutionelle Monarchie auf der breitesten demokratischen Grundlage" wollt. Ihr seid, was die letztere (die Grundlage) betrifft, entweder unredlich, oder, ist es euch mit ihr Ernst, so martert ihr die künstlich von euch gepflegte Monarchie langsam zu Tode. Jeder Schritt vorwärts auf dieser demokratischen Grundlage ist eine neue Bewältigung der Macht des Monarchen, nämlich: des Alleinherrschers; das Prinzip selbst ist die vollständigste Verhöhnung der Monarchie, die eben nur im wirklichen Alleinherrschertum gedacht werden kann: jeder Fortschritt im Konstitutionalismus ist eine Demütigung für den Herrscher, denn er ist ein Mißtrauensvotum gegen den Monarchen. Wie soll hier Liebe und Vertrauen gedeihen in diesem beständigen und oft so unwürdig ausgebeuteten Kampfe zwischen zwei vollkommen entgegengesetzten Prinzipien? Schmach und Kränkung verbittern dem Monarchen, als solchem, das Dasein: erlösen wir ihn daher aus diesem unglücklichen Halbleben; lassen wir den Monarchismus ganz enden, da die Alleinherrschaft durch die Volksherrschaft (Demokratie) eben unmöglich gemacht ist, aber emanzipieren wir dagegen in seiner vollsten, eigentümlichen Bedeutung das Königtum! An der Spitze des Freistaates (der Republik) wird der erbliche König eben das sein, was er seiner edelsten Bedeutung nach sein soll: der erste des Volkes, der Freieste der Freien! Würde dies nicht zugleich die schönste deutsche Auslegung des Ausspruches Christus' sein: „Der höchste unter euch soll der Knecht aller sein?" Denn indem er der Freiheit aller dient, erhöht er in sich den Begriff der Freiheit selbst zum höchsten, gotterfüllten Bewußtsein. — Je weiter wir in der Aufsuchung der Bedeutung des Königtums in den germanischen Nationen zurückgehen, je inniger wird sie sich dieser neu gewonnenen als einer eigentlich nur wiederhergestellten anschließen; der Kreislauf der geschichtlichen Entwicklung des Königtums wird an seinem Ziele, bei sich selbst wieder angelangt sein, und als die weiteste Verirrung von diesem Ziele werden wir den Monarchismus, diesen fremdartigen, undeutschen Begriff, anzusehen haben.

Sollen wir zu dem hier ausgesprochenen sehnlichen Wunsche in Form einer Petition Unterschriften sammeln? Ich bin gewiß, Hunderttausende würden unterzeichnen, denn sein Inhalt bietet die Versöhnung aller streitenden Parteien, wenigstens aller derjenigen in ihnen, die es redlich meinen. Aber nur ein einziger Namenszug kann hier der rechte und entscheidende sein: der des geliebten Fürsten, dem wir mit brünstiger Überzeugung ein schöneres Los, eine seligere Stellung wünschen, als sie ihm jetzt zuteil ist.

Dresden, am 14. Juni 1848.

Ein Mitglied des Vaterlandsvereins.

Die Wibelungen (1848)

(Schlußworte).

„Wann kommst du wieder, Friedrich, du herrlicher Siegfried! und schlägst den bösen nagenden Wurm der Menschheit?“ —

„„Zwei Raben fliegen um meinen Berg, — sie mästeten sich fett vom Raube des Reiches! Von Südost hackt der eine, von Nordost hackt der andere: — verjagt die Raben und der Hort ist euer! — Mich aber laßt ruhig in meinem Götterberge!““

Über Eduard Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst.“

(1849.)

Nachdem sich das Wiener Volk im vorigen März erhoben, verjagte es außer Jesuiten, Polizeispitzeln und so manchem anderen auch das Ballett und die talienische Oper. Die Theaterdirektoren ersahen zugleich, daß die schlaffe, weichliche Kost ihres Repertoires dem Publikum nun nicht mehr zusagen werde, daß die Zeit der theatralischen Zoten nun vorüber sei und den jungen Leuten mit den entschlossenen, mutigen Mienen andere Lockungen geboten werden müßten. Wo ein tüchtiges, Wahrheit und Freiheit atmendes Stück habhaft zu machen war, wurde es über die Bretter geführt, die Posse mußte die Liederlichkeit abstreifen, und in starker, kräftiger Weise das neue Freiheitslied anstimmen, in ihr das jesuitische Laster gezüchtigt, der frohe Todesmut der heiteren Wiener Helden gefeiert werden; ersetzt wurde überall, was die geistesmörderische Zensur verstümmelt hatte.

Wir könnten zu diesen Beobachtungen noch manche andere stellen, z. B. wie infolge des März der Intendant der Berliner Königlichen Schauspiele durch Katzenmusiken veranlaßt wurde, gute klassische Stücke zu geben; hier allein wird aber genügen, zu zeigen, daß unser Theater in Wirklichkeit von Staatsinteresse ist, daß Wohl und Wehe des Staates in unausbleiblichem Reflex sich im Theater abspiegelt. Und wie sollte es anders sein? Außer dem Theater haben wir nur die Kirche, welche in ähnlicher Weise unmittelbar auf eine große Öffentlichkeit sich äußert; wenn die unvergleichliche Wirkung religiöser Inbrunst in unsrem modernen Staatsleben jedoch immer weniger in Anschlag gebracht werden darf, und wenn wir dagegen bedenken, wie der durch alle Reize der Sinnlichkeit, durch unmittelbares warmes Leben der Kunstwerkzeuge hervorgebrachte Eindruck theatralischer Vorstellungen schon deshalb stets neu und lebhaft zu bleiben vermag, weil er sich immerdar aus dem wirklichen Leben der Gegenwart erfrischt und

verjüngt, so dürfte eine dem Theater vorzüglich zu widmende Aufmerksamkeit jetzt wohl an der höchsten Zeit sein. Hoffentlich wird der freie Staat, sobald er einigermaßen sich selbst zur Besinnung gekommen sein wird, seine Pflicht gegen sich auch darin erkennen, daß er, in Erwägung der ungemeinen Wirkungsfähigkeit des Theaters, sich diese Fähigkeit zu dem edelsten und freiesten Zweste, zu dem Zwecke seiner selbst sich versichert; er wird dies dadurch erreichen, daß er durch geeignete Unterstützung das Theater unabhängig von jeder anderen Rücksicht außer der macht, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln. Diese Absicht muß die einzig ihm untergelegte sein, frei und selbständig muß er dieser einen Aufgabe nachgehen dürfen, jeder Einfluß außer dem der künstlerischen Intelligenz des berufenen und des unverleiteten sittlichen Gefühls der Gesamtheit muß von ihm ferngehalten werden.

Glauben wir hiermit die Aufgabe des Staates dem Theater gegenüber richtig erfaßt zu haben, und irren wir nun nicht, wenn wir gerade den gegenwärtigen Moment unsrer politischen Entwicklung für geeignet halten, den Staat auf seine Pflicht aufmerksam zu machen, so haben wir allen denen, die hierin mit uns übereinstimmen, zu dem Zweck vollständiger Aufklärung über diesen wichtigen Gegenstand nichts angelegentlicher zu empfehlen, als das oben angezeigte Buch Eduard Devrients, von dem soeben der dritte Band erschien.

Wie niemals der bloße Kenner, der außerhalb des Gegenstandes betrachtend steht, das Richtigste darüber zu empfinden und zu sagen weiß, sondern nur derjenige, der sie unmittelbar ausübt, eine Kunst auch am sichersten zu begreifen imstande ist, so kann von allem Geistreichen, was Dichter und Ästhetiker über die Schauspielkunst gesagt haben, doch füglich ganz abgesehen werden, nach den Darstellungen und Eröffnungen, die uns hier ein vorzüglich berufener Schauspieler selbst von seiner Kunst macht. Das Gefühl tiefster Unzufriedenheit, das ihm der heutige Zustand unsrer Theater erweckte, scheint unsren Künstler von dem Erforschen der nächsten Ursachen desselben im folgerichtigen Weiterdringen bis in das tiefste Herz seiner Kunst geführt zu haben; seine Begeisterung wuchs mit der Erkenntnis des hohen Berufes der Schauspielkunst und durch die gewonnene Überzeugung, daß die edelste Unabhängigkeit das Wesen derselben sein müsse. Deutlich darzutun, daß die Schauspielkunst selbständig aus ihrer eigensten Eigentümlichkeit

hervorging, daß sie ohne Beeinträchtigung keinen anderen Bedingungen als denen ihres Wesens gehorcht, daß sie ein Produkt des Volkes und seines Geistes ist, in einem Maße, wie keine andere Kunst, und daß ihr festes Verharren am Volksgeiste namentlich beim deutschen Volke der Grund all ihres Wohles und Wehes ist, — dies durfte dem Verfasser am sichersten auf dem Wege geschichtlicher Darstellung gelingen, und in dem vorliegenden Werke ist es ihm auf das überzeugendste geglückt.

Er zeigt uns, wie länger und dauernder als bei irgend einem anderen europäischen Bildungsvolke die Schauspielkunst bei den Deutschen unmittelbar an der Gesinnung und Eigentümlichkeit des Volkes haftete, daß die endlich hinzutretenden Versuche der Literatur, sich ihrer zu bemächtigen, nach hartnäckigem Widerstreben nur dann von Erfolg waren, als sie sich innig mit dem Wesen der Schauspielkunst zu befreunden und aus ihr selbst sich zu erfrischen begann, und daß, wenn wir in ihr nicht die Höhe der Engländer und Franzosen erreicht haben, dies (außer anderen äußeren Gründen) namentlich auch darin seine Erklärung findet, daß uns noch kein Shakespeare und Molière erstand, das heißt, noch kein wirklicher Schauspieler, der, wie diese, zugleich die höchste Kraft dichterischer Schöpfungsgabe in sich vereinigte. Wir sehen, wie unsre größten Dichter, die sich mit tätiger Liebe dem Drama zuwendeten, Goethe und Schiller, doch zu sehr auf dem absolut literarischen Standpunkte außerhalb der Schauspielkunst stehen blieben, um den entscheidend günstigen Einfluß auf sie zu gewinnen, und daß eine Periode, wie die unsrige, das Gedeihen derselben endlich vollkommen untergraben mußte, da sie das Theater nach jeder Seite hin von Rücksichten und Ansprüchen abhängig macht, die mit dem inneren Wesen der Schauspielkunst nichts als ihr Äußerlichstes gemein haben.

Mit dem edelsten Eifer, im Gefühle höchster sittlicher Berechtigung tritt nun der Verfasser als Sachwalter seiner so vernachlässigten herrlichen Kunst und im Bewußtsein der von der Gesellschaft noch so unbegriffenen Würde seines Standes dem Staate mit der wohlbegründeten Forderung entgegen: sein höchstes Interesse am Theater zu erkennen und dafür zu sorgen, daß es als würdiges Glied der Staatsanstalten frei und wohltuend seinen hohen Beruf ausüben dürfe. Welcher Edle, ja welcher irgend Einsichtsvolle sollte ihm nicht den gesegnetsten Erfolg seines Strebens wünschen?

Theaterreform.

(1849.)

Die kürzlich von Eduard Devrient veröffentlichten Vorschläge zur Reform des Theaters müssen der Beschaffenheit der Sache nach notwendig zunächst auf dreierlei Gegner stoßen, und diese sind: 1. die bisherigen Theaterdirektoren, deren meist unkenntnisvolles Verfahren den jetzt allgemein mehr als bedenklich erfundenen Zustand des Theaters herbeiführte; 2. diejenigen einzelnen Virtuosen, welche aus diesem Zustande ihren besonderen Vorteil zogen, und 3. die sogenannten Theaterliebhaber, welche bei persönlicher Berührung mit den beiden eben bezeichneten Klassen an jenem Zustande Behagen gefunden hatten. Der letzteren Gattung scheint, wenigstens seiner Unterschrift (Scenophilus, zu deutsch Bühnenfreund) nach, der Verfasser des auf den angeregten Gegenstand bezüglichen Aufsatzes in der „Spenerschen Zeitung", dessen Abdruck in der vorgestrigen Nummer des „Dresdner Anzeigers" durch wohlmeinende Vermittlung besorgt worden ist, anzugehören; möglich jedoch, daß er der ersten, kaum denkbar, daß er der zweiten Klasse sich zuzähle, weil wir ihm dann einen günstigeren Begriff von der von ihm, wenn auch noch so willkürlich ausgeübten Kunst vorausgesetzt haben würden.

Dieser „Bühnenfreund" beteuert schließlich seinen Glauben an die „hohe Bestimmung" der Schauspielkunst, nachdem er zuvor die Fähigkeit des Schauspielers, seiner eigenen Kunst vorzustehen, höhnisch in Zweifel gestellt, der Schauspielergesellschaft aber die Möglichkeit einer gesitteten Organisation zur Vertretung ihrer Interessen abgesprochen. Die zu „hoher Bestimmung" zu erziehende Schauspielerkunst wäre demnach die einzige Kunst, welche nicht zu den freien Künsten gehören sollte, indem ihre Leistungen

nämlich nicht von Künstlern dieser Kunst selbst, sondern von solchen, welche außerhalb ihrer stehen, geleitet werden müssen; sie wäre also, bei aller ihrer bewahrten „hohen Bestimmung“, diejenige Kunst, die von Künstlern ausgeübt würde, welche ihre Kunst nicht verständen, und die deshalb von Leuten dirigiert werden müßte, welche sie nicht ausüben und daher wahrscheinlich auch nur verständen. Dies lautet zwar etwas dunkel, dennoch muß diese Vorstellung von der Sache unsrem „Bühnenfreunde“ zu eigen sein: suchen wir daher, sie uns näher zu erhellen!

Wenn also der Schauspieler unfähig ist, die Leistungen der Schauspielkunst zu leiten, wer wird dann dazu geschickt sein. Der Schauspieldichter? Der ist ja nach Eduard Devrients Vorschlage bereits als Vertreter der Interessen der Literatur der Direktion zugeordnet (und in Wahrheit kann er vernünftigerweise dieser eben nur zugeordnet sein, da er nicht über die Schauspielkunst gesetzt werden darf, indem sein Anteil der der Dichtkunst, nicht aber der Schauspielkunst ist); ebenso ist jenem Vorschlage gemäß der musikalische Dirigent als Teilnehmer der Direktion hingestellt. Da wir nun unmöglich den Ballett- oder Maschinenmeister an die Spitze des Ganzen zu setzen gesonnen sein könnten, so müßten wir also unsre Blicke auf die weite Schar der „Kunstkenner“ richten: unter diesem herrlichen Namen begreift sich ziemlich alles, was von Gott den Atem empfangen hat, und was ihre Kenntnis betrifft, so fragt bei Dichtern, Malern, Musikern usw. nach, was sie im allgemeinen täglich von ihr für Erfahrungen machen! Haben wir aber je erlebt, daß zum Beispiel an die Spitze einer Malerakademie ein kunstliebender Husarenmajor gestellt wurde? Nein, — und unser „Bühnenfreund“ scheint sogar auch zugeben zu wollen, daß das Orchester von einem Musiker, nicht aber von einem Rechtsgelehrten dirigiert werde. Nur eine Schauspielgesellschaft soll etwa von einem gelernten Kammerherrn, einem geübten Bankier oder vielleicht einem gewandten Journalisten dirigiert werden?

In der Tat, Leute von diesem Fache waren es, denen bisher die Leitung der Theater anvertraut war, und dem Erfolge dieser Leitung haben wir es zu verdanken, daß die Begriffe über das Wesen und den Zweck der Schauspielkunst sich so verwirrt haben, daß jeder Unsachverständige und außerhalb dieser Kunst stehende sich einbilden darf, das „Praktische“ der Sache ermessen zu können, und die Ansichten der durch volle Kenntnis ihrer Kunst allein berechtigten

Sachverständigen als „unpraktische“ Faseleien zu betrachten. Eure „Praxis“, ihr Bühnenfreunde, hat großes Unheil in die Kunstgenossenschaften gebracht, so großes, daß ihr euch nun berechtigt haltet, ihnen die Fähigkeit zur Beratung ihrer eigenen Interessen abzusprechen! Ihr klugen „Praktiker“ habt es durch eure pfiffigen Regierungsmaßregeln soweit gebracht, daß diese Genossenschaften kaum noch wissen, daß sie zu einem gemeinsamen Zwecke der Kunst vereinigt sind, daß nur eines ihren Zweck sie erreichen lassen kann: das Gemeingefühl. Ihr habt einen gegen den anderen gehetzt, den Unfähigen, der euch schmeichelte, über Verdienst begünstigt, den Begeisterten, der gegen eure „Praktik“ verstieß, von euch gewiesen. So habt ihr die Genossenschaft zerrüttet: fremd und nur auf seinen, den anderen schädlichen Vorteil bedacht, löste der einzelne von dem Ganzen sich los, vergaß, daß er dem höheren Zwecke seiner Kunst gemäß nur in Gemeinschaft mit seinen Genossen wirken könne, und so mußte allerdings endlich der Zustand eintreten, der euch höhnisch über das „Unpraktische“ von Vorschlägen lächeln macht, die eben nur darauf hinzielen, jenen von euch zertrümmerten Gemeingeist wieder herzustellen, — und seht, darin fühlen wir uns aber über eure Klugheit erhaben, daß wir selbst das deutliche Bedürfnis in uns gewahren, durch zweckmäßige Einrichtungen jenen Gemeingeist der künstlerischen Genossenschaft unter uns wieder aufleben zu lassen.

Und somit sei euch, ihr „Praktiker“, auch versichert, daß niemand besser, als die künstlerischen Genossenschaften, es wissen, wer fähig ist, ihre Gesamtleistungen zu leiten: keiner weiß besser, als der Schauspieler, ob dieser oder jener Regisseur seine Sache versteht, niemand besser als der Musiker des Orchesters, ob ihr Dirigent seiner Aufgabe gewachsen ist oder nicht; deshalb weiß aber auch niemand besser als sie, wen sie aus den etwa vorgeschlagenen zu wählen haben: sie werden jedesmal den wählen, der ihr Vertrauen besitzt, und dem Manne ihres Vertrauens werden sie ebenso eifrig und erfolgreich gehorchen, als sie dem, der durch einen Akt fremder Gunst gegen das Vertrauen der Genossenschaft an ihre Spitze gestellt wird, lässig und erfolglos sich eben nur unterordnen. Für diesen Fall habt ihr zwar das „Befehlen“ in Bereitschaft; was ihr aber damit für das Gedeihen einer Kunstanstalt ausrichtet, nun, das zeigt euch der Erfolg der Wirksamkeit der heutigen Theater: ein trauriges, mühseliges Hin- und Herschleppen, Aushelfen,

Zunichtskommen, Anstrengung ohne Zweck, Ermüdung ohne Lohn. Das ist ungefähr die Bewährung unsrer „Praktik“!

Diese Einsicht in die unleugbare Lage der theatralischen Dinge scheint unser Berliner „Scenophilus“ aus dem Reformschriftchen Eduard Devrients, trotzdem sie in ihm so klar dargelegt ist, aber keineswegs gewonnen zu haben, denn sonst müßte er doch die streng gefolgerte Notwendigkeit der darin enthaltenen Abhilfsvorschläge als richtigen Gegensatz erkannt haben. Wir glauben daher schließen zu müssen, daß „Scenophilus“ diesmal nicht hochdeutsch durch: Bühnenfreund, sondern niederdeutsch durch: Theaterjokel zu übersetzen sein muß, wenn wir in ihm nicht gar auf den leibhaftigen Gottseibeiuns — wollen sagen: Oberhoftheaterintendanten Berlins selbst aus Versehen gestoßen sein sollten!

Unser Geld reicht nicht weiter zu, deshalb müssen wir mit dem Inserate hier schließen, obwohl wir Herrn Haude und Spener noch manches zu vermelden hätten. Den wohlmeinenden Übersetzer jenes Aufsatzes aus der Berliner Zeitung in den „Dresdner Anzeiger“ ersuchen wir aber, freundlichst Sorge tragen zu wollen, daß eine Übersiedelung dieser Erwiderung nach Berlin mit ähnlichem Glücke bewerkstelligt werde.

J. P. — F. R.

Schauspieler außer Engagement.

Nochmals Theaterreform.

(1849.)

Hochachtungsvoll begrüßten wir an Ort und Stelle unsren Gegner, den wir zuvor aus der Ferne bestreiten zu müssen glaubten. Die Wärme dieser Nähe erfüllt uns mit erneuter Wärme für die Sache, um die es sich handelt.

Mit der gestrigen Entgegnung unsres Widersprechers tritt die Streitfrage in ihr wichtigstes Stadium ein, und deshalb nennen wir sie willkommen. Es wird nämlich darauf verwiesen, wie die Herrschsucht eines Schauspielers, sobald sie durch zugeteilte, absolute Macht sogar noch autorisiert werde, den zerstörendsten Einfluß auf das Theater äußere, und als das schlagendste Beispiel dafür wird uns der Machtmißbrauch eines Schauspielers in Stuttgart vorgeführt. Kennt einer unsrer Leser die Wirtschaft, wie sie an einem Stuttgarter Hoftheater herrscht? Nun, wer sie kennt, der begreift, was da wachsen kann: heute eine absolute Maitresse und morgen ein absoluter Komödienintrigant. Nicht nur dieses widerlichste, sondern jedes von unsrem Gegner angezogene Beispiel liefert eben nur den Beweis dafür: daß jeder Absolutismus schlecht und schädlich ist, weil er die Anarchie, die Willkür ist; wo diese herrschen, da blüht auch jedes Laster ,und vollkommen dasselbe ist es, von wem das Laster ausgeübt wird, ob von einem Schauspieler oder von wem sonst. Deshalb eben suchen wir das Heil des Theaters keineswegs in dem Übergang der absoluten Macht von der einen Hand in die andere, sondern in der gänzlichen Vernichtung jedes Absolutismus durch: das Gesetz.

Ein Gesetz wollen wir haben, und zwar das richtige Gesetz, welches die Freiheit zum Gedeihen aller organisiert, jedem Teile

der komplizierten Kunstanstalt sein Recht gibt und sie alle dem einen Zwecke unterordnet, den sie durch freudig tätiges Zusammenwirken zu erreichen haben, und dies ist der Zweck der herrlichsten aller Künste: der dramatischen Kunst. Dies Gesetz, — nicht die, „in einer besonnenen und klugen Persönlichkeit inkorporierte oberste Intendanz eines Hoftheaters", verpflichte die Künstler, ihre gemeinschaftliche Aufgabe zu lösen, und verhüte die Übeltaten der Willkür, von welcher Seite sie kommen möge: dies Gesetz aber, welches in der Überzeugung aller Beteiligten seine schöpferische Kraft zu gewinnen hat, werde nicht von dieser oder jener zufälligen „klugen Persönlichkeit" überwacht, sondern durch den Staat, und zwar durch seine oberste verantwortliche Behörde, das Staatsministerium, welches dem Lande Rechnung zu tragen hat für die, dem allgemeinen Besten entsprechendste Verwendung der dem Theater bewilligten Unterstützungssummen.

Nährt unser Gegner mit uns wirklich gleichen Glauben an die erhabene Bestimmung des Theaters, so wird er hoffentlich zugeben, daß diese Bestimmung nur auch dadurch gewährleistet werden kann, daß es in seiner staatlichen Stellung auf die bezeichnete Stufe erhoben werde; denn sowie der freie Staat es immer mehr als seine Aufgabe erkennen wird, alles partikulare und in seiner Partikularität von der Willkür einzelner abhängige, im Grunde aber gemeinschaftliche Interesse aller Staatsangehörigen in seine Sorge zu nehmen, um es frei zu machen, so soll er auch dies wichtigste aller künstlerischen Bildungsmittel, das Theater, von jedem außerhalb seines adelsten Zweckes liegenden Einflusse zum Gedeihen des Ganzen befreien. Gibt unser Gegner uns auch dies zu, so wird er endlich euch darin mit uns übereinstimmen müssen, daß eine Verfassung des Theaters nur dann ihren Zweck erreichen kann, wenn sie die vollständige Freiheit aller in ihm vereinigten Kunstelemente einschließt, wenn somit keines über das andere herrscht, sondern der allgemeine Zweck aller sie in der Weise verbindet, daß sie eben nur diesem Zwecke sich unterordnen. Wie nun aber dieser Zweck nach allen Vorbereitungen am unmittelbarsten durch die Darstellung auf der Bühne sich ausspricht, so bleibt die Schauspielkunst endlich das Hauptsächlichste, und wer diese Kunst am sichersten versteht, wird sehr natürlich auch der sicherste Leiter des Ganzen sein. Daß bei solcher Zusammenwirkung jede einzelne Kunst von der anderen lernen muß, ist gewiß, und es hat Perioden, zumal in der deutschen

Schauspielkunst, gegeben, in welchen wirklich die Schauspielkunst mehr von der Dichtkunst, als diese umgekehrt von jener zu erlernen hatte; in solchen Perioden war es in der Tat ein Glück, daß Männer wie Lessing, Goethe und Schiller sich der Bühne leitend zuwandten; da diese alle aber für die wahrhafte Blüte der Schauspielkunst nicht das gefördert haben, was ihrer Zeit Shakespeare und Molière förderten, diese beiden aber, ehe sie Dichter wurden, wirklich Schauspieler waren, so dürfte mit Übergehung vieler anderer Beweise, wohl ersichtlich werden, daß für den Zweck des Theaters im ganzen die Dichtkunst mehr von der Schauspielkunst zu erlernen habe und der Lösung ihrer höchsten Aufgabe sich genau in dem Grade nähere, als sie im innigen Verständnis der Schauspielkunst sich selbst wiederfindet.

Haben wir nun einen Shakespeare oder Molière noch zu erwarten, so möge unser Gegner doch versichert sein, daß trotz dem von uns angesprochenen Rechte, der freien Wahl des Direktors durch die künstlerische Genossenschaft, der richtige Verstand derselben auch einen Lessing, ohne Schauspieler zu sein, gewiß wählen werde, da hierfür (auch den Vorschlägen Ed. Devrients gemäß) durchaus kein Zunftzwang herrschen soll; so lange wir uns nach einem solchen aber vergebens umblicken, glauben wir mit größter Sicherheit behaupten zu dürfen, daß bei fast jedem Theater sich eher ein tüchtiger Schauspieler finden wird, dessen Erfahrung und Kenntnis die Genossenschaft sich anvertraut, als sie sich geneigt fühlen dürfte, einem in der Praktik herumtappenden Journalisten, habe er seine Journalartikel auch noch so glücklich in Theaterstücke umgesetzt, sich zu übergeben. Zur Vorbeugung der Übel der Willkür von jeder Seite, auch von der eines rollensüchtigen Schauspielers, hatten wir aber von vornherein jene höhere, gesetzlich organisierte Stellung des Theaters im Sinne, welche zu unsrem Bedauern unser Gegner aus Versehen übergangen hat; ein klein wenig mehr Beachtung dieses allerwichtigsten und Hauptpunktes in der Schrift E. D.s hätte allerdings seine Entgegnung unmöglich gemacht. Wollte man uns Sand in die Augen streuen, um uns zu übertölpeln? — Wir sind wachsam und scheuen zur Not kein Opfer, denn es handelt sich um die Ehre unsres Standes und das Gedeihen unsrer schlechtgeleiteten Kunst.

J. P. — F. R.

Der Mensch und die bestehende Gesellschaft.

(1849.)

Im vorigen Blatte ist nachgewiesen worden, wie durch ganz Europa die bestehende Gesellschaft, in der zunehmenden Volksbildung ihren größten Feind erkennend, sich derselben hemmend entgegenstemmte, ohne jedoch die drohende Gefahr dadurch aufhalten zu können. Im Jahre 1848 hat der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft begonnen. Nicht beirren darf es uns, daß dieser Kampf bis jetzt in den meisten Ländern noch nicht offen zutage tritt, daß namentlich die beiden größten deutschen Staaten uns bis jetzt äußerlich nur das alte Schauspiel eines Kampfes der verschiedenen Teile der Gesellschaft um die Oberherrschaft darbieten. Diese letzten Kämpfe der Adelsvorrechte in Preußen und Österreich, dies letzte Aufflackern der unbeschränkten Fürstenmacht, nur gestützt auf eine rohe Gewalt, die vor dem Lichte der Aufklärung täglich mehr dahinschmilzt, sie sind nichts weiter denn die Todeszuckungen eines Körpers, dem der Geist, das Leben bereits entschwunden, sie sind nichts weiter denn die letzten Nebeldünste der Nacht, welche die aufgehende Sonne vor sich hertreibt. Nicht dem im Todeskampfe bewußtlos um sich schlagenden Leichnam, nicht jenem Überreste der Finsternis gilt der Kampf unsrer Zeit, ob auch der Schwachnervige vor dem Toben des ersteren erschrickt, ob auch das Auge des Blödsichtigen die dichtgeballten Nebel nicht zu durchdringen vermag; wir wissen, daß der heftigste Krampf — der Todeskrampf ist, wir wissen, daß wenn am schwersten die Morgennebel sich auf uns herabsenken, ein um so hellerer Tag folgt.

Der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft hat begonnen. Jene Kämpfe, der Überrest einer vergangenen Zeit,

wie wir sie in Österreich, in Preußen, zum Teil auch im übrigen Deutschland sehen, sie können uns nicht täuschen, sie dienen ja nur dazu, das Schlachtfeld zu räumen für jenen letzten, erhabensten Kampf. Schon hat er offen in Frankreich begonnen, England bereitet sich auf ihn vor, und bald, bald auch erfaßt er Deutschland. Wir leben in ihm, wir haben ihn durchzukämpfen. Vergebens wollten wir versuchen, ihm auszuweichen, uns zu flüchten, um den Strom an uns vorüber rauschen zu lassen, er erfaßt uns dennoch, möge unser Zufluchtsort noch so gesichert sein, und wir alle, der Fürst in seinem Palaste, wie der Arme in seiner Hütte, wir alle müssen mitstreiten in diesem großen Kampfe, denn wir alle sind Menschen und unterliegen dem Gebote der Zeit.

Unwürdig wäre es des vernunftbegabten Menschen, sich gleich dem Tiere tat- und willenlos den Wellen zu überlassen. Seine Aufgabe, seine Pflicht erheischt, daß er mit Bewußtsein vollbringe, was die Zeit von ihm fordert. Unser aller ernstliches Bestreben als denkende Menschen muß daher sein: dies Bewußtsein, diese Erkenntnis dessen, was wir zu tun haben, zu erlangen, und wir erringen es, wenn wir uns bemühen, den Grund, die Ursache, und somit auch die wahre Bedeutung der Bewegung, in welcher wir leben, zu erforschen.

Wir haben gesagt: der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft hat begonnen. Dies ist nur dann wahr, wenn es erwiesen ist, daß unsre bestehende Gesellschaft gegen den Menschen ankämpft, daß die Ordnung der bestehenden Gesellschaft der Bestimmung, dem Rechte des Menschen feindlich gegenübertritt. Ob und inwieweit dies der Fall ist, werden wir erkennen, wenn wir den Menschen, seine Bestimmung, sein Recht der bestehenden Gesellschaft gegenüberhalten und prüfen, wie weit sie geeignet ist, den Menschen seiner Bestimmung entgegenzuführen, ihm sein Recht zu gewähren.

Des Menschen **Bestimmung** ist, durch die immer höhere Vervollkommnung seiner geistigen, sittlichen und körperlichen Fähigkeiten zu immer höherem, reinerem Glücke zu gelangen.

Des Menschen **Recht** ist, durch die immer höhere Vervollkommnung seiner geistigen, sittlichen und körperlichen Fähigkeiten zum Genusse eines stets wachsenden, reineren Glückes zu gelangen.

Somit entspringt der Bestimmung des Menschen das Recht des Menschen, Bestimmung und Recht sind eins, und das Recht des Menschen ist einfach: seine Bestimmung zu erreichen.

Forschen wir nun nach der Kraft, mit welcher der Mensch ausgerüstet ist, um sein Recht zu wahren, seine Bestimmung zu erreichen, so finden wir bald, daß ihm diese Kraft vollkommen mangelt. Wo ist die Kraft des Menschen, sich aus sich selbst geistig, sittlich und körperlich zu vervollkommnen? Wo ist die Kraft des Menschen, sich selbst zu lehren, was er doch nicht weiß? Wo ist die Kraft des Menschen, das Gute und Böse zu erkennen, das Gute zu üben, das Böse zu meiden, da er doch aus sich selbst nicht weiß, was gut oder böse? Wie soll endlich der Mensch aus sich selbst größere Körperkraft schöpfen, als er besitzt? — Wir sehen, daß der Mensch an sich vollkommen unfähig ist, seine Bestimmung zu erreichen, daß er in sich keine Kraft hat, den in ihm wohnenden Keim, welcher ihn von dem Tiere unterscheidet, zu entfalten. Jene Kraft jedoch, welche wir bei dem Menschen vermissen, wir finden sie in endloser Fülle in der Gesamtheit der Menschen. Was allen, solange sie vereinzelt sind, ewig versagt bleibt, sie erreichen es, sobald sie zusammentreten. In der **Vereinigung** der Menschen finden wir die Kraft, welche wir bei den **Einzelnen** vergebens suchen. Während der Geist des Vereinzelten ewig in tiefster Nacht begraben bleibt, wird er in der Vereinigung der Menschen erweckt, angeregt und zu immer reicherer Kraft entfaltet. Während der Vereinzelte ohne Sittlichkeit ist, weil er weder das Gute noch das Böse zu erkennen vermag, entspringt der Vereinigung der Menschen die Sittlichkeit; sie lernen in dem, was schadet, das Böse, in dem, was nützt, das Gute erkennen, und ihre Sittlichkeit wächst, mit je klarerer Erkenntnis sie das Böse meiden, das Gute üben. Während die Kraft, die Geschicklichkeit des Vereinzelten stets in ihrer Schwäche bleibt, weil seine Bedürfnisse stets dieselben sind, steigert sich in der Vereinigung der Menschen ihre Kraft ins Unendliche mit ihren Bedürfnissen. Je ausgedehnter, je inniger die Vereinigung, um so reicher entfaltet sich der Geist, um so reiner wird die Sittlichkeit, um so mannigfacher werden die Bedürfnisse, und wächst mit ihnen die Kraft der Menschen, sie zu befriedigen.

Somit erkennen wir, daß nur in der Vereinigung die Menschen jene Kraft finden, welche sie ihrer Bestimmung entgegenzuführen

vermag; nur allein da aber, wo die Kraft dazu liegt, kann auch die Bestimmung sein, und darum sagen wir jetzt richtiger:

Es ist die Bestimmung der **Menschheit**, durch die immer höhere Vervollkommnung ihrer geistigen, sittlichen und körperlichen Kräfte zu immer höherem, reinerem Glücke zu gelangen.

Der einzelne Mensch ist nur ein Teil des Ganzen; vereinzelt für sich ist er nichts, nur allein als Teil des Ganzen findet er seine Bestimmung, sein Recht, sein Glück.

Die Vereinigung der Menschen nennen wir: die **Gesellschaft.**

Wir sehen, daß die Gesellschaft nicht etwas Zufälliges, Willkürliches, Freiwilliges ist, wir sehen, daß ohne die Gesellschaft der Mensch kein Mensch mehr ist, sich nicht mehr von dem Tiere unterscheiden würde; wir sehen somit, daß die Gesellschaft die notwendige Bedingung unsres Menschentums ist.

Die Menschen sind daher nicht nur **berechtigt,** sondern auch **verpflichtet,** an die Gesellschaft die Anforderung zu stellen: **sie durch Vervollkommnung ihrer geistigen, sittlichen und körperlichen Fähigkeiten zu immer höherem, reinerem Glücke zu führen.**

Wie erfüllt nun unsre bestehende Gesellschaft diese ihre Aufgabe?

Dem Zufall überläßt sie die geistige Vervollkommnung einzelner ihrer Glieder, während sie den größeren Teil derselben gewaltsam von einer höheren Entwicklung zurückhält; dem **Zufall** überläßt sie es, ob Einzelne sich sittlich veredeln, während sie überall das Laster, das Verbrechen erzeugt und schützt. Dem Zufall überläßt sie die Ausbildung, das Wachstum unsrer körperlichen Kräfte, während ihr Streben nur dahin gerichtet ist, unsre Bedürfnisse zu beschränken, also unsre Fähigkeit, sie zu befriedigen, zu verringern. Dem Zufall überläßt unsre bestehende Gesellschaft alles: unsren geistigen, sittlichen und körperlichen Fortschritt; der Zufall entscheidet, ob wir uns unsrer Bestimmung nähern, ob wir unser Recht erlangen, ob wir glücklich werden.

Unsre bestehende Gesellschaft ist ohne Erkenntnis, ohne Bewußtsein ihrer Aufgabe, sie erfüllt sie nicht.

Der Kampf des **Menschen** gegen die **bestehende Gesellschaft** hat begonnen. Dieser Kampf, er ist der heiligste, der erhabenste, der je gekämpft wurde, denn er ist der Kampf des Bewußtseins gegen den Zufall, des Geistes gegen die Geist-

losigkeit, der *Sittlichkeit* gegen das *Böse*, der *Kraft* gegen die *Schwäche*: **Es** ist der *Kampf* um *unsre Bestimmung*, *unser Recht*, *unser Glück*.

Das Bestehende, es hat große Gewalt über den Menschen. Unsre bestehende Gesellschaft hat eine furchtbare Macht über uns, denn sie hat absichtlich das Wachstum unsrer Kraft gehemmt. Die Kraft zu diesem heiligen Kampfe kann uns nur erwachsen aus der Erkenntnis der *Verworfenheit* unsrer Gesellschaft. Wenn wir klar *erkannt* haben, wie unsre bestehende Gesellschaft ihrer Aufgabe widerspricht, wie sie gewaltsam und oft vorsätzlich uns abhält, unsre Bestimmung, unser Recht, unser Glück zu erlangen, dann haben wir auch die *Kraft* gewonnen, sie zu bekämpfen, sie zu besiegen.

Unsre erste, wichtigste Aufgabe ist es daher: das Wesen und das Wirken unsrer bestehenden Gesellschaft nach allen Seiten hin zu prüfen und immer klarer zu erfassen; ist sie *einmal* **erkannt**, *dann ist sie auch* **gerichtet**!

Die Revolution.

(1849.)

Sehen wir hinaus über die Länder und Völker, so erkennen wir überall durch ganz Europa das Gären einer gewaltigen Bewegung, deren erste Schwingungen uns bereits erfaßt haben, deren volle Wucht bald über uns hereinzubrechen droht. Wie ein ungeheurer Vulkan erscheint uns Europa, aus dessen Innerem ein beständig wachsendes, beängstigendes Gebrause ertönt, aus dessen Krater dunkle, gewitterschwangere Rauchsäulen hoch zum Himmel emporsteigen und, alles rings mit Nacht bedeckend, sich über die Erde lagern, während bereits einzelne Lavaströme, die harte Kruste durchbrechend, als feurige Vorboten alles zerstörend sich ins Tal hinabwälzen.

Eine übernatürliche Kraft scheint unsren Weltteil erfassen, aus dem alten Geleise herausheben und in eine neue Bahn schleudern zu wollen.

Ja, wir erkennen es, die alte Welt, sie geht in Trümmer, eine neue wird aus ihr entstehen, denn die erhabene Göttin **Revolution**, sie kommt dahergebraust auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge so finster, so strafend, so kalt, und doch, welche Glut der reinsten Liebe, welche Fülle des Glückes strahlt dem daraus entgegen, der es wagt, mit festem Blicke hineinzuschauen in dies dunkle Auge! Sie kommt dahergebraust, die ewig verjüngende Mutter der Menschheit, vernichtend und beseligend fährt sie dahin über die Erde, und vor ihr her saust der Sturm und rüttelt so gewaltig an allem von Menschen Gefügten, daß mächtige Wolken des Staubes verfinsternd die Lüfte erfüllen, und wohin ihr **mächtiger Fußtritt**, da stürzt in Trümmer das in eitlem Wahne für Jahrtausende

Erbaute, und der Saum ihres Gewandes streift die letzten Überreste hinweg! Doch hinter ihr, da eröffnet sich uns, von lieblichen Sonnenstrahlen erhellt, ein nie geahntes Paradies des Glückes, und wo ihr Fuß vernichtend geweilt, da entsprossen duftende Blumen dem Boden, und frohlockende Jubelgesänge der befreiten Menschheit erfüllen die noch vom Kampfgetöse erregten Lüfte!

Nun blickt hier unten um euch her. Da seht ihr den einen, den mächtigsten Fürsten, wie er mit ängstlich klopfendem Herzen, mit stockendem Atem dennoch eine ruhige, kalte Miene zu erheucheln und sich selbst und anderen wegzuleugnen sucht, was er doch klar erkennt als unabwendbar. Da seht ihr den anderen, mit dem von allen Lastern durchfurchten ledernen Antlitz, wie er mit emsiger Tätigkeit all seine kleinen Gaunerkünste, die ihm so manches Titelchen, so manches Ordenskreuzlein eingebracht, auskramt und spielen läßt, wie er mit diplomatisch-lächelnder, geheimnisvoller Miene den ängstlich zum Riechfläschchen greifenden Dämchen und den zähneklappernden Junkerchen Beruhigung einzuflößen sucht durch die halboffizielle Mitteilung: daß höchstgestellte Personen dieser fremdartigen Erscheinung bereits ihre Aufmerksamkeit zu widmen geruhten, daß Kuriere mit Kabinettsbefehlen nach verschiedenen Seiten abgegangen, daß selbst das Gutachten des weisen Regierungskünstlers Metternich von London unterwegs sei, daß die betreffenden Behörden rings umher Instruktionen erhalten haben und somit der hochgeborenen Gesellschaft die interessante Überraschung vorbereitet wird, beim nächsten Hofballe diese gefürchtete Landstreicherin Revolution — natürlich in eisernem Käfig mit Ketten beladen — in genauen Augenschein nehmen zu können. — Dort seht ihr den dritten, wie er spekulierend das Nahen der Erscheinung beobachtet, auf die Börse läuft, bemißt und berechnet das Steigen und Fallen der Papierchen, und schachert und feilscht, und immer noch ein Prozentchen zu erhalten strebt, bis mit einem Male sein ganzer Plunder in die Lüfte zerstäubt. Da seht ihr hinter dem verstaubten Aktentische eines der eingetrockneten, verrosteten Räder unsrer jetzigen Staatsmaschine kauern, wie es seine alte, abgestumpfte Feder über das Papier kratzen läßt und fort und fort den alten Haufen der papierenen Weltordnung zu vermehren strebt. Wie getrocknete Pflanzen liegen zwischen diesen Stößen von Dokumenten und Verträgen die Herzen der lebendigen Menschheit und verdorren zu Staub in diesen modernen Folterkammern. Dort herrscht gewaltige Emsigkeit, denn das über

die Länder gesponnene Netz ist an manchen Stellen zerrissen, und die überraschten Kreuzspinnen, sie drehen und weben neue Fäden durcheinander, um das Gelockerte wieder zu festigen. Dort dringt kein Strahl des Lichtes hinein, dort herrscht ewige Nacht und Finsternis, und in Nacht und Finsternis wird das Ganze spurlos versinken.

Von jener Seite aber, da klingt helle kriegerische Musik, es blitzen Schwerter und Bajonette, schwere Kanonen rasseln herbei, und dicht gedrängt wälzen sich die langen Reihen der Heere heran. Die tapfere Heldenschar, sie ist ausgezogen, den Strauß zu bestehen mit der Revolution. Der Feldherr läßt marschieren rechts und links und stellt dahin die Jäger, dorthin die Reiterei, und verteilt nach weisem Plane die langen Heeressäulen und die zerschmetternde Artillerie; und die Revolution, das Haupt hoch in den Wolken, kommt herangeschritten, — und sie sehen sie nicht und warten auf den Feind; und sie steht schon in ihrer Mitte, — und sie sehen sie nicht, und warten auf den Feind; und sie hat sie erfaßt mit ihrem gewaltigen Sturmwirbel und aufgelöst die Reihen und zerstäubt die künstlich erstohlene Kraft, — und der Feldherr, er sitzt da, auf die Landkarte schauend und berechnend, von welcher Seite der Feind wohl zu erwarten und wie stark er sei, und wenn er kommen werde! — Dort aber seht ihr ein ängstlich bekümmertes Gesicht: ein ehrlicher, fleißiger Bürger ist's. Er hat gestrebt und gewirkt sein Leben lang, er hat redlich gesorgt für das Wohl aller, soweit seine Kraft reichte; keine Träne, kein Unrecht haftet an dem Scherflein, welches seine nützliche Tätigkeit erworben, ihm zum Unterhalt im schwachen Alter, den Seinen zum Eintritt in das freudlose Leben. Wohl fühlt er das Nahen des Sturmes, wohl erkennt er, daß keine Kraft ihm zu wehren vermag, doch jammert sein Herz, blickt er zurück auf sein kummervolles Dasein, dessen einzige Frucht nun der Vernichtung geweiht ist. Nicht verdammen dürfen wir ihn, klammert er sich ängstlich an seinen Schatz, sträubt er im blinden Eifer sich mit allen Kräften erfolglos gegen das Hereinbrechende. Du Unglckülicher! erhebe das Auge, blicke auf dorthin, wo auf den Hügeln Tausende und Tausende versammelt, voll freudiger Spannung der neuen Sonne entgegenharren! Betrachte sie, es sind deine Brüder, deine Schwestern, es sind die Scharen jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben nichts gekannt als das Leiden, die Fremdlinge waren auf dieser Erde der Freude; sie alle erwarten die Revolution,

die dich ängstigt, als ihre Erlöserin aus dieser Welt des Jammers, als die Schöpferin einer neuen, für alle beglückenden Welt! Sieh' hin, dort strömen Scharen heraus aus den Fabriken; sie haben geschafft und erzeugt die herrlichsten Stoffe — sie selbst und ihre Kinder sind nackt, sie frieren und hungern, denn nicht ihnen gehört die Frucht ihrer Arbeit, dem Reichen und Mächtigen gehört sie, der die Menschen und die Erde sein eigen nennt. Sieh', dort ziehen sie heran, von den Dörfern und Gehöften; sie haben die Erde bebaut und zum freundlichen Garten umgeschaffen, und Fülle der Früchte, genügend für alle, die da leben, lohnte ihr Mühen, — doch sie sind arm und nackt und hungern, denn nicht ihnen und den anderen, die da bedürftig sind, gehört der Segen der Erde; allein dem Reichen und Mächtigen gehört er, der die Menschen und die Erde sein eigen nennt. Sie alle, die Hunderttausende, die Millionen, sie lagern auf den Höhen und blicken hinaus in die Ferne, wo die wachsende Wolke das Nahen der befreienden Revolution verkündet, und sie alle, denen nichts zu bedauern bleibt, denen man selbst die Söhne raubt, um sie zu tapfern Kerkermeistern ihrer Väter zu erziehen, deren Töchter mit Schande beladen die Straßen der Städte durchwandeln, ein Opfer der niedrigen Lüste des Reichen und Mächtigen, sie alle mit den bleichen, gramdurchfurchten Gesichtern, den von Hunger und Frost verzehrten Gliedern, sie alle, die nie die Freude kannten, sie lagern dort auf den Höhen, und bebend vor wonnevoller Erwartung schauen sie mit angestrengtem Blicke der nahenden Erscheinung entgegen, und lauschen in lautloser Entzückung dem Brausen des anschwellenden Sturmes, der ihrem Ohre entgegenträgt den Gruß der Revolution:

„Ich bin das ewig verjüngende, das ewig schaffende Leben! wo ich nicht bin, da ist der Tod! Ich bin der Traum, der Trost, die Hoffnung des Leidenden! Ich vernichte, was besteht, und wohin ich wandle, da entquillt neues Leben dem toten Gestein. Ich komme zu euch, um zu zerbrechen alle Ketten, die euch bedrücken, um euch zu erlösen aus der Umarmung des Todes und ein junges Leben durch eure Glieder zu ergießen. Alles, was besteht, muß untergehen, das ist das ewige Gesetz der Natur, das ist die Bedingung des Lebens, und ich, die ewig Zerstörende, vollführe das Gesetz und schaffe das ewig junge Leben. Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der ihr lebt, denn sie ist entsprossen der Sünde, ihre Blüte ist das Elend und die Frucht das Verbrechen; die Saat aber

ist gereift und der Schnitter bin ich. Ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft, des einen über die anderen, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums. Der eigne Wille sei der Herr des Menschen, die eigne Lust sein einzig Gesetz, die eigne Kraft sein ganzes Eigentum, denn das Heilige ist allein der **freie Mensch,** und nichts Höheres ist denn **er.** Vernichtet sei der Wahn, der Einem Gewalt gibt über Millionen, der Millionen untertan macht dem Willen eines Einzigen, der Wahn, der da lehrt: der Eine habe die Kraft, die Anderen alle zu beglücken. Das Gleiche darf nicht herrschen über das Gleiche, das Gleiche hat nicht höhere Kraft denn das Gleiche, und da ihr alle gleich, so will ich zerstören jegliche Herrschaft des Einen über den Anderen.

Vernichtet sei der Wahn, der dem Tode Gewalt gibt über das Leben, der Vergangenheit über die Zukunft. Das Gesetz der Toten, das ist ihr eigen Gesetz, es teilt ihr Los und stirbt mit ihnen, es darf nicht herrschen über das Leben. Das Leben ist sich selbst sein Gesetz. Und weil das Gesetz für die Lebendigen ist und nicht für die Toten, und weil ihr lebendig seid und keiner ist, der über euch wäre, so seid ihr selbst das Gesetz, so ist euer eigner freier Wille das einzige höchste Gesetz, und ich will zerstören die Herrschaft des Todes über das Leben.

Vernichtet sei der Wahn, der den Menschen untertan macht seinem eignen Werke, dem Eigentume. Das höchste Gut des Menschen ist seine schaffende Kraft, das ist der Quell, dem ewig alles Glück entspringt, und nicht im Erzeugten, im Erzeugen selbst, im Betätigen eurer Kraft liegt euer wahrer höchster Genuß. Des Menschen Werk, es ist leblos, das Lebendige darf sich nicht dem Leblosen verbinden, darf sich nicht ihm untertan machen. Darum sei vernichtet der Wahn, der den Genuß beschränkt, die freie Kraft hemmt, der das Eigentum schafft außer dem Menschen und ihn zum Knecht macht seines eigenen Werkes.

Blickt hin, ihr Unglücklichen, auf jene gesegneten Fluren, die ihr jetzt als Knechte, als Fremdlinge durchstreift. Frei sollt ihr auf ihnen wandeln, frei vom Joche der Lebendigen, frei von den Fesseln der Toten. Was die Natur geschaffen, die Menschen bebaut und zu fruchttragenden Gärten umgewandelt, es gehört den Menschen, den Bedürftigen, und keiner darf kommen und sagen: „Mir

allein gehört dies alles, und ihr anderen alle seid nur Gäste, die ich dulde, so lange es mir gefällt und sie mir zinsen, und die ich verjage, sobald mich die Lust treibt. Mir gehört, was die Natur geschaffen, der Mensch gewirkt und der Lebendige bedarf!" Vernichtet sei diese Lüge, nur dem Bedürfnisse allein gehört, was es befriedigt, und im Überfluß bietet solches die Natur und eure eigene Kraft. Seht dort die Häuser in den Städten und alles, was den Menschen vergnügt und erfreut, woran ihr als Fremdlinge vorüberwandeln müßt; des Menschen Geist und Kraft hat es geschaffen, und darum gehört es den Menschen, den Lebendigen, und nicht Einer darf da kommen und sagen: „Mir gehört alles, was die Menschen geschaffen mit ihrem Fleiße. Ich allein habe ein Recht daran, und die anderen genießen nur, soweit es mir beliebt und sie mir zinsen!" Zerstört sei die Lüge mit den anderen: denn was der Menschheit Kraft geschaffen, das gehört der Menschheit zum freien unbeschränkten Genusse, wie alles andere auch, was da ist auf Erden.

Zerstören will ich die bestehende Ordnung der Dinge, welche die einige Menschheit in feindliche Völker, in Mächtige und Schwache, in Berechtigte und Rechtlose, in Reiche und Arme teilt, denn sie macht aus allen nur Unglückliche. Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und diese Wenigen zu Sklaven ihrer eignen Macht, ihres eignen Reichtums macht. Zerstören will ich diese Ordnung der Dinge, die den Genuß trennt von der Arbeit, die aus der Arbeit eine Last, aus dem Genusse ein Laster macht, die einen Menschen elend macht durch den Mangel und den anderen durch den Überfluß. Zerstören will ich diese Ordnung der Dinge, welche die Kräfte der Menschen verzehrt im Dienste der Herrschaft des Toten, des leblosen Stoffes, welches die Hälfte der Menschen in Tatlosigkeit oder nutzloser Tätigkeit erhält, die Hunderttausende zwingt, ihre kräftige Jugend im geschäftigen Müßiggange als Soldaten, Beamte, Spekulanten und Geldfabrikanten der Erhaltung dieser verworfenen Zustände zu weihen, während die andere Hälfte durch übermäßige Anstrengung ihre Kräfte und Aufopferung jedes Lebensgenusses das ganze Schandgebäude erhalten muß. Zerstören bis auf die Erinnerung daran will ich jede Spur dieser wahnwitzigen Ordnung der Dinge, die zusammengefügt ist aus Gewalt, Lüge, Sorge, Heuchelei, Not, Jammer, Leiden, Tränen, Betrug und Verbrechen, und der nur

selten zuweilen ein Strom unreiner Lust, fast nie aber ein Strahl reiner Freude entquillt. Zerstört sei alles, was euch bedrückt und leiden macht, und aus den Trümmern dieser alten Welt erstehe eine neue, voll nie geahnten Glückes. Nicht Haß, nicht Neid, nicht Mißgunst und Feindschaft sei fortan unter euch, als Brüder sollt ihr alle, die ihr da lebt, euch erkennen, und **frei**, frei im Wollen, frei im Tun, frei im Genießen, sollt ihr den Wert des Lebens erkennen. Darum auf, ihr Völker der Erde! auf, ihr Klagenden, ihr Gedrückten, ihr Armen! Auf auch ihr anderen, die ihr mit eitlem Glanze der Macht und des Reichtums vergeblich die innere Trostlosigkeit eures Herzens zu umkleiden strebt! Auf! folgt in buntem Gemische meiner Spur, denn keinen Unterschied weiß ich zu machen unter denen, so mir folgen. Nur zwei Völker noch gibt es von jetzt an: das eine, welches mir folgt, das andere, welches mir widerstrebt. Das eine führe ich zum Glücke, über das andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig schaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Wesen erkennen, der alles, was ist, umfaßt, belebt und beglückt!"

Und seht, die Scharen, auf den Hügeln, sie liegen lautlos auf den Knien, sie lauschen in stummer Verzückung, und wie der sonnverbrannte Boden die kühlenden Tropfen des Regens, so saugt ihr vom heißen Jammer verdorrtes Herz die Laute des brausenden Sturmes ein, und neues Leben quillt durch ihre Adern. Näher und näher wälzt sich der Sturm, auf seinen Flügeln die Revolution; weit öffnen sich die wieder erweckten Herzen der zum Leben Erwachten, und siegreich zieht ein die Revolution in ihr Gehirn, in ihr Gebein, ihr Fleisch, und erfüllt sie ganz und gar. In göttlicher Verzückung springen sie auf von der Erde, nicht die Armen, die Hungernden, die vom Elende Gebeugten sind sie mehr, stolz erhebt sich ihre Gestalt, Begeisterung strahlt von ihrem veredelten Antlitz, ein leuchtender Glanz entströmt ihrem Auge, und mit dem himmelerschütternden Rufe: „ich bin ein Mensch!" stürzen sich die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Täler und Ebenen, und verkünden der ganzen Welt das neue Evangelium des Glückes!

Zu „Die Kunst und die Revolution".

(1849.)

I.

I. Die Kunst und die Revolution.
II. Das Künstlertum der Zukunft.
III. Das Kunstwerk der Zukunft.

⁂

I. Sonst lebte der Reiche nach dem Grundsatze „Geben ist seliger denn Nehmen" — er genoß ein Glück, das er leider eben nur dem Armen vorenthielt. Der moderne Reiche sagt aber: „Nehmen ist seliger denn Geben."

II. (Mensch zum Tiere. (Fleischer — Jäger.) Unkünstlerische Lieblosigkeit gegen die Tiere, in denen wir nur Waren für die Industrie erblicken. Reiten = Liebe zum Rosse. — Fahren = Dampf.)

III. Geschichte der Musik: = christlicher Ausdruck: „wo das Wort nicht mehr weiter kann, da fängt die Musik an:" = Beethoven, Neunte Symphonie: beweist dagegen: „wo die Musik nicht mehr weiter kann, da kommt das Wort." — Das Wort steht höher als der Ton.)

(Titelblatt zum Manuskript von „die Kunst und die Revolution".)

II.

Als Mönche und Pfaffen uns lehrten, Freude am Leben und an der lebendigen Kunst sei von Übel, da habt ihr sie gehegt, beschützt, und eure Wartburg ist des Zeuge; seid ihr, Fürsten, nun treu eurem Ruhme, so helft uns, sie vollends ganz befrein aus den schmachvollsten Banden, in denen jetzt sie schmachtet: aus dem Dienste der Industrie.

(Auf die Rückseite des Titelblatts geschrieben.)

III.

Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie; wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an.

(Motto auf der Titelseite der Druckschrift.)

IV.

Das oft gepriesene oder verworfene Ideal ist in Wahrheit eigentlich gar nichts. Ist in dem, was wir uns mit dem Wunsche des Erreichens vorstellen, die menschliche Natur mit ihren wirklichen Trieben, Fähigkeiten und Neigungen als bewegende und sich selbst wollende Kraft vorhanden, so ist das Ideal eben nichts anderes, als der wirkliche Zweck, der unfehlbare Gegenstand unsres Willens; begreift das sogenannte Ideal eine Absicht, die zu erfüllen außerhalb der Kräfte und Neigungen der menschlichen Natur liegt, so ist dieses Ideal eben die Äußerung des Wahnsinns eines kranken Gemütes, nicht aber des gesunden Menschenverstandes. Mit unsrer Kunst hat es bisher solch eine ähnliche wahnsinnige Bewandtnis gehabt; in Wahrheit konnte das christliche Kunstideal sich nur als fixe Idee, als Gebilde eines Fieberparoxysmus kundgeben, weil es eben außerhalb der menschlichen Natur Ziel und Zweck hernehmen und daher seine Verneinung, sein Ende in dieser Natur finden mußte. Die menschliche Kunst der Zukunft wird, in dem ewig frisch und kräftig grünenden Boden der Natur festwurzelnd, von da aus zu den ungeahntesten Höhen sich erheben, denn ihr Wachstum geht eben von unten nach oben, wie das des Baumes aus der Erde in die Lüfte, von der Natur des Menschen in den weiten Geist der Menschheit.

(Ein in den Gesammelten Schriften fortgelassener Abschnitt aus dem Schlußkapitel des Aufsatzes.)

Das Volk, das seine Vergangenheit nicht ehrt, hat keine Zukunft.

Lykurgos von Sparta.

Wenn man viel selbst denkt, so findet man viele Weisheit in die Sprache eingetragen.

Lichtenberg.

Flüchtige Aufzeichnung einzelner Gedanken zu einem größeren Aufsatze:

Das Künstlertum der Zukunft.

(1849.)

Zum Prinzip des Kommunismus.

Welchen endlichen, positiven Zweck haben doch alle die durch Sage und Geschichte, Religion und Staatsverfassung sich kundgebenden Bestrebungen, götrliche und dann sonstwie herkömmliche Berechtigungen für willkürlichen Besitz und das Eigentum aufzufinden? Sehen wir einen Eroberer, einen gewaltsamen Anmaßer, Volk oder Individuum, der sein willkürliches Sichaneignen nicht auf religiöse, mythische oder irgendwie aufgefrischte vertragsmäßige Rechtfertigungen zu begründen sucht? Woher all diese so überraschenden Erfindungen, Deutungen usw., denen wir die Gestaltungen von Religionen und Staatsverfassungen allein zu verdanken haben? Unstreitig daher, weil der nachdenkende Mensch keine wirkliche Berechtigung, kein wahrhaftes natürliches Recht auf diesen oder jenen Besitz usw. sich zusprechen konnte, daher, um ein doch gefühltes und ängstigendes Berechtigungsbedürfnis zu befriedigen, sich der Ausschweifung der Phantasie überlassen mußte, die denn auch in unsren heutigen Staatsinstitutionen, so nüchtern sie aussehen, zum Hohn der gesunden Vernunft ihre Ausgeburten niedergelegt hat.

*

Ihr glaubt, mit dem Untergange unsrer jetzigen Zustände und mit dem Beginn der neuen, kommunistischen Weltordnung würde die Geschichte, das geschichtliche Leben der Menschen aufhören? Gerade das Gegenteil, denn dann wird wirkliches, klares geschichtliches Leben erst beginnen, wenn die bisherige sogenannte historische Konsequenz aufhört, welche sich in Wahrheit und ihrem Kerne nach auf Fabel, Tradition, Mythus und Religion begründet, auf Herkommen und Einrichtungen, Berechtigungen und Annahmen, die in ihren äußersten Punkten keineswegs auf geschichtliches Bewußtsein, sondern auf (meist willkürlich) mythischer, phantastischer Erfindung beruhen, wie namentlich die Monarchie und der erbliche Besitz.

*

Das Streben nach ideeller Rechtfertigung eines unregelmäßigen Besitzes entsteht immer erst da, wo das unmittelbare Geschlechts- oder persönliche Anrecht sich gleichsam aus dem Blute des Menschen verwischt hat. Im Anfang leitete der Mensch von sich, seinem Bedürfnis und seiner Genußfähigkeit einzig alles Recht auf Genuß oder Besitz ab: seine Kraft war sein Recht, und insofern sie auf seine Nachkommenschaft überging, blieb bei seinem Geschlechte ganz folgerichtig auch das Recht; das Geschlecht trat für die Person ein; immer aber war es bei der Geschlechtsverfassung der Mensch, der voranstand und die Sache sich untertan machte: der vollkommene Gegensatz ist endlich der, wo das Recht von der Sache auf den Menschen übertragen wird: der Mensch hat an und für sich demnach gar kein Recht, nicht einmal das des Existierens, sondern dies erhält er einzig erst durch den Besitz, durch die Sache; diesem unvernünftigen Verhältnisse nun eine Begründung zu verschaffen, wird nach ideellen Berechtigungsgründen gegriffen, welche der Eigenschaft der Sachen gleichsam innewohnen sollen.

*

Nur das vollste Maß zeigt die wirkliche Eigenschaft einer Sache wie eines Begriffs; erst wenn kein Komparativ mehr zu denken ist, ist der Begriff rein und wirklich: die Griechen kannten den Superlativ des *Freien* nicht, — erst durch den Superlativ des Gegensatzes, der Entmenschlichung, kommen wir jetzt zur vollen Kenntnis, weil zum vollsten Bedürfnis der Freiheit. — Die Natur gibt uns

schlechtweg den Positiv: erst die Geschichte gibt den Superlativ. Der Hellene zeigt uns das Herrliche, was der Mensch sein kann, er zeigt uns aber auch das Schändliche, was er sein kann: daß der Mensch ganz das nur ist, was er sein soll, muß er dies „soll" in den Superlativ stellen.

*

Das Bewußtsein ist das Ende, die Auflösung des Unbewußtseins: die unbewußte Tätigkeit ist aber die Tätigkeit der Natur, der inneren Notwendigkeit; erst wenn das Resultat dieser Tätigkeit sinnlich zur Erscheinung gekommen ist, tritt — und zwar eben an der sinnlichen Erscheinung — das Bewußtsein ein. Ihr irrt nun also, wenn ihr die revolutionäre Kraft im Bewußtsein sucht, — und demnach durch die Intelligenz wirken wollt: eure Intelligenz ist falsch und willkürlich — solang sie nicht die Wahrnehmung des bereits zur sinnlichen Erscheinung Gereiften ist. Nicht ihr, sondern das Volk, — das — unbewußt — deshalb aber eben aus Naturtrieb handelt, — wird das Neue zustande bringen; die Kraft des Volkes ist aber eben noch so lange gelähmt, als es von einer veralteten Intelligenz, von einem hemmenden Bewußtsein sich fesseln und leiten läßt: erst wenn diese vollständig von und in ihm vernichtet sind, — erst wenn wir alle wissen und begreifen, daß wir nicht unsrer Intelligenz, sondern der Notwendigkeit der Natur uns überlassen müssen, wenn wir also so kühn geworden sind, unsre Intelligenz zu verneinen, erhalten wir alle die Kraft aus natürlichem Unbewußtsein, aus der Not heraus das Neue zu produzieren, den Drang der Natur durch seine Befriedigung uns zum Bewußtsein zu bringen.

*

Die vollkommenste Befriedigung des Egoismus erreicht sich im Kommunismus, d. h. durch vollständige Verneinung, Aufhebung des Egoismus, denn ein Bedürfnis ist nur dann befriedigt, wenn es nicht mehr vorhanden ist, — der Hunger ist befriedigt, wenn er gestillt, also nicht mehr da ist. Meinen physischen Egoismus, d. h. mein Lebensbedürfnis, befriedige ich der Natur gegenüber durch Verzehren, Nehmen; meinen moralischen Egoismus, d. h. mein Liebesbedürfnis den Menschen gegenüber durch mich Geben, mich Versenken. Der moderne Egoismus hat das entsetzlich Widerliche, daß er das moralische wie das physische Bedürfnis nur durch

Verzehren, Nehmen zu stillen vermeint, — daß er die gleiche Gattung des Menschen in die Kategorie der außermenschlichen Natur stellt. —

*

Das durch Naturnotwendigkeit zur sinnlich dargestellten Gewißheit Gelangte kann uns erst Gegenstand sein, an ihm erst tritt das Bewußtsein ein; nur das Fertige weiß ich, nur was meinen Sinnen sich darstellt, darüber bin ich gewiß: an ihm auch nur wird mir das Wesen deutlich, ich kann es erfassen, mich seiner bemächtigen und als Kunstwerk es mir darstellen. Das Kunstwerk ist somit der Schluß, das Ende, die vollste Vergewisserung des mir bewußt gewordenen Wesens. — Irrtümlich ist aber das Kunstwerk in das stets werdende und neu schaffende Leben gesetzt worden, und zwar als: Staat. Die Erscheinung des Staates tritt gerade da ein, wo das Kunstwerk aufhörte: das tägliche Leben selbst kann aber nicht der Gegenstand bindender, auf Dauer berechneter Formung sein: das Gesamtleben ist eben das bewußtlose Walten der Natur selbst, es hat sein Gesetz in der Notwendigkeit: diese Notwendigkeit sich aber in politischen Staatsformen als bindend zur Darstellung bringen zu wollen, ist unseliger Irrtum, eben weil das Bewußtsein nicht vorangestellt werden kann, um so gleichsam das Unbewußtsein zu regeln: das Unbewußte ist eben das Unwillkürliche, Notwendige und Schöpferische, — erst wenn ein allgemeines Bedürfnis aus dieser unwillkürlichen Notwendigkeit heraus sich befriedigt hat, tritt das Bewußtsein hinzu, und das Befriedigte, Vergangene kann Gegenstand bewußter Behandlung durch Darstellung sein; dies erreicht sich aber in der Kunst und nicht im Staat: der Staat ist der Damm des notwendigen Lebens, die Kunst ist der bewußte Ausdruck des durch das Leben Vollendeten, Überwundenen: solange ich Hunger empfinde, beachte ich die Natur des Hungers nicht: er beherrscht mich, nicht ich ihn; ich leide und bin erst wieder frei, wenn ich mich seiner entledigt habe, — und erst wenn ich satt bin, kann mir der Hunger Gegenstand des Denkens, des Bewußtseins werden. Der Staat will aber das Leben, das Bedürfnis selbst darstellen: er will das Wissen von der Befriedigung eines früheren Bedürfnisses als Norm für die Befriedigung aller zukünftigen Bedürfnisse festhalten: dies ist sein unnatürliches Wesen. Die Kunst begnügt sich dagegen damit, der unmittelbare Ausdruck des Bewußtseins von der Befriedigung einer Notwendigkeit zu sein, — diese Notwendigkeit ist aber das

Leben selbst, das der Staat nur hindern, nie aber beherrschen kann.

*

Die Kunst befaßt sich nur mit dem Vollendeten, — der Staat auch — aber mit der Anmaßung, es als Norm für die Zukunft festzuhalten, die ihm doch nicht gehört, sondern dem Leben, der Unwillkür. Die Kunst ist daher wahr und aufrichtig, — der Staat verwickelt sich in Lügen und Widersprüche, — die Kunst will nicht mehr sein, als sie sein kann — der Ausdruck der Wahrheit, — der Staat will mehr sein, als er sein kann; — so ist die Kunst ewig, weil sie das Endliche stets getreu und redlich darstellt — der Staat endlich, weil er den Moment für die Ewigkeit setzen will, und in sich daher tot ist, ehe er noch ins Leben tritt.

*

Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk, — die namhaften einzelnen sogenannten Erfinder haben nur das bereits entdeckte Wesen der Erfindung auf andere, verwandte Gegenstände übertragen, — sie sind nur Ableiter. Der Einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen.

*

Wir dürfen nur wissen, was wir nicht wollen, so erreichen wir aus unwillkürlicher Naturnotwendigkeit ganz sicher das, was wir wollen, das uns eben erst ganz deutlich und bewußt wird, wenn wir es erreicht haben: denn der Zustand, in dem wir das, was wir nicht wollen, beseitigt haben, ist eben derjenige, in welchem wir ankommen wollten. So handelt das Volk, und deshalb handelt es einzig richtig. — Ihr haltet es aber deshalb für unfähig, weil es nicht wisse, was es wolle: was wisset nun aber ihr? könnt ihr etwas anderes denken und begreifen, als das wirklich Vorhandene, also Erreichte? Einbilden könnt ihr es euch, — willkürlich wähnen, aber nicht wissen. Nur was das Volk vollbracht hat, das könnt ihr wissen, bis dahin genüge es euch, ganz deutlich zu erkennen, was ihr nicht wollt, zu verneinen, was verneinenswert ist, zu vernichten, was vernichtenswert ist.

*

Wer ist denn das Volk? Alle diejenigen, welche Not empfinden, und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen, oder sie in ihr inbegriffen fühlen.

*

Das Volk sind also die, die unwillkürlich und nach Notwendigkeit handeln; seine Feinde sind die, die sich von dieser Notwendigkeit trennen und nach Willkür egoistisch handeln.

*

Der moderne Egoist kann die innere Not nicht fassen, er versteht sie nur als äußere, von außen eindrängende Not: z. B. der Künstler würde nicht Kunst machen, wenn ihn nicht die Not, d. h. die Geldnot, dazu triebe. Deshalb sei es auch gut, daß es Künstlern schlecht gehe, sie würden sonst nichts arbeiten.

*

Nur eine Not, die ihrem Wesen nach eine gemeinsame ist, ist auch eine wirkliche, in ihrem Verlangen nach Befriedigung schöpferische Not: nur wer daher eine gemeinsame Not fühlt, gehört zum Volk. Die Not des Egoisten ist ein isoliertes, der gemeinsamen Notdurft entgegenstehendes Bedürfnis, und deshalb unproduktiv, weil willkürlich.

*

Nur das Sinnliche ist auch sinnig: das Unsinnliche ist auch unsinnig: das Sinnige ist die Vollkommenheit des Sinnlichen; — das Unsinnige der wahre Gehalt des Unsinnlichen.

*

Die bewußte Tat des Dichters ist: in dem zur künstlerischen Darstellung erwählten Stoffe die Notwendigkeit seiner Fügung aufzudecken und so der Natur nachzuarbeiten: er möge wählen, welchen Stoff, welchen Vorfall er wolle, — nur in dem Grade wird er in seiner Darstellung ein Kunstwerk liefern, als er die Unwillkürlichkeit, d. i. die Notwendigkeit darin erkennt und zur Anschauung bringt. — Was daher das Volk, die Natur durch sich selbst produziert, kann erst dem Dichter Stoff werden, durch ihn aber gelangt das Unbewußte in dem Volksprodukte zum Bewußtsein, und er ist es,

der dem Volke dies Bewußtsein mitteilt. In der Kunst also gelangt das unbewußte Leben des Volkes sich zum Bewußtsein, und zwar deutlicher und bestimmter als in der Wissenschaft.

*

Schaffen kann also der Dichter nicht, sondern nur das Volk, oder der Dichter nur insofern, als er die Schöpfung des Volkes begreift und ausspricht, darstellt.

*

Nur die Wissenschaft, die sich ganz und vollkommen selbst verleugnet und der Natur alle und jede Gültigkeit zugesteht, also nur die natürliche Notwendigkeit bekennt, sich selbst dadurch als Reglerin und Anordnerin aber gänzlich vernichtet, verneint, — nur diese Wissenschaft ist wahr: die Wahrheit der Wissenschaft beginnt also da, wo sie ihrem Wesen nach aufhört und nur als das Bewußtsein der natürlichen Notwendigkeit übrig bleibt. Die Darstellerin dieser Notwendigkeit ist aber — die Kunst.

*

Die Wissenschaft hat nur so lange Macht und Interesse, als in ihr geirrt wird: sobald in ihr das Wahre gefunden ist, hört sie auf: sie ist daher das Werkzeug, das nur so lange von Wichtigkeit ist, als der Stoff, auf dessen Gestaltung es nur ankommt, dem Werkzeuge noch widersteht: — ist der Kern des Stoffes enthüllt, so verliert das Werkzeug für mich allen Wert: so die Philosophie.

*

Die Wissenschaft ist die höchste Kraft des menschlichen Geistes; der Genuß dieser Kraft aber ist die Kunst.

*

Der Irrtum (Christentum) ist notwendig, nicht aber die Notwendigkeit selbst: die Notwendigkeit ist die Wahrheit, welche überall als treibende — selbst den Irrtum treibende — Kraft hervortritt, wo der Irrtum sein Ziel erreicht, sich selbst vernichtet hat und zu Ende ist. Der Irrtum ist daher endlich, die Wahrheit ewig: so ist die Wissenschaft endlich und die Kunst ewig: denn wo die Wissenschaft ihr Ende findet, im Erkennen des Notwendigen, des

Wahren, da tritt die Kunst als tätige Wirksamkeit der Wahrheit ein, denn sie ist das Bild des Wahren, des Lebens.

*

Wollen kann ich alles — ausführen aber nur das, was wahr und notwendig ist; der sich von der Gemeinsamkeit abhängig Machende will daher nur das Notwendige, der von der Gemeinsamkeit sich Abziehende — der Egoist, — das Willkürliche. Die Willkür vermag deshalb aber eben nichts zu produzieren.

*

Vom Irrtum ging die Wissenschaft aus: der Irrtum der griechischen Philosophen war aber nicht kräftig genug zur Selbstvernichtung; erst der große Volksirrtum des Christentums hatte die ungeheuere Wucht, sich selbst zu vernichten. Auch hier ist also das Volk die entscheidende Kraft.

*

Alles wächst aus dem Leben. Als sich der Polytheismus faktisch durch das Leben vernichtet hatte, und die Philosophen ihn wissenschaftlich zerstören halfen, trat die neue Schöpfung von selbst im Christentum hervor. Das Christentum war die Geburt des Volkes; solange es ein rein populärer Ausdruck war, war in ihm alles kräftig, wahr und ehrlich — ein notwendiger Irrtum: unwillkürlich zwang diese populäre Erscheinung alle Intelligenz und Bildung der römisch-griechischen Welt zur Bekehrung zu ihm, und erst als es dadurch wieder zum Gegenstande der Intelligenz, der Wissenschaft, ward, zeigte sich in ihm der Irrtum unredlich, heuchlerisch, als Theologie — wo die Theologie nicht weiter konnte, trat die Philosophie ein, und diese endlich hebt sich selbst auf, indem sie den Irrtum in sich, auf einer unnatürlichsten Höhe vernichtet, sich selbst — als Wissenschaft — verneint und der Natur und Notwendigkeit nur noch die Ehre läßt: — und siehe da, als die Wissenschaft so weit ist, stellt sich von selbst bereits der populäre Ausdruck ihres Resultates im Kommunismus heraus, der wiederum nur aus dem Volk entsprungen ist.

*

Der Irrtum des Volkes ist aber nur die tatsächliche Bestätigung, das Bekenntnis des Grades des allgemeinen Möglichen; deshalb wechselt er auch und löst sich, weil die Menschheit heute nicht mehr dieselbe ist, die sie z. B. vor hundert Jahren war. Dieser Irrtum ist daher redlich, weil unwillkürlich.

*

Was der Mensch der Natur ist, das ist das Kunstwerk dem Menschen: alle für das Dasein der Menschen nötigen Bedingungen erzeugten den Menschen; der Mensch ist das Produkt des unbewußten unwillkürlichen Zeugens der Natur; in ihm selbst aber, in seinem Dasein und Leben — als einem von der Natur wiederum unterschiedenen — stellt sich das Bewußtsein überhaupt aber heraus. Ebenso nun, wie aus dem unwillkürlichen, notwendig gestaltenden Leben der Menschen die Bedingungen, unter denen das Kunstwerk vorhanden sein kann, tritt auch das Kunstwerk ganz so von selbst, als bewußtes Zeugnis dieses Lebens, hervor: es entsteht, sobald es entstehen kann, dann aber auch mit Notwendigkeit.

*

Das Leben ist die unbewußte Notwendigkeit, die Kunst die erkannte und mit Bewußtsein dargestellte, vergegenständlichte Notwendigkeit: das Leben ist unmittelbar, die Kunst mittelbar.

*

Nur wo ein Lebensbedürfnis auf die einzig mögliche Weise — nämlich sinnlich — gestillt, daher auch sein Wesen sinnlich zur Erscheinung gekommen ist, wird die Kunst vorhanden sein können: denn volles Bewußtsein ist nur in der Sinnlichkeit: — das Christentum war dagegen unkünstlerisch — und die einzigen christlichen Künstler sind eigentlich die Kirchenväter, welche den naiven, populären, kernhaften Volksglauben rein und unentstellt darstellten.

*

Der Mensch, wie er der Natur gegenüber steht, ist willkürlich und deshalb unfrei: aus seiner Entgegengesetztheit, seinem willkürlichen Zwiespalt mit ihr, sind all seine Irrtümer (in Religion und Geschichte) hervorgegangen: erst wenn er die Notwendigkeit in den natürlichen Erscheinungen und seinen unlösbaren Zusammen-

hang mit ihr begreift und sich ihrer bewußt wird, ihren Gesetzen sich fügt, wird er frei. So der Künstler dem Leben gegenüber; so lange er wählt, willkürlich verfährt, ist er unfrei; erst wenn er die Notwendigkeit des Lebens erfaßt, vermag er sie auch darzustellen: dann aber hat er auch keine Wahl mehr, und ist somit frei und wahr.

*

Das Wesen des Verstandes ist durchaus willkürlich, weil er zunächst die Erscheinungen nur auf sich bezieht; erst wenn er im gemeinsamen Verstande, in der Vernunft aufgeht, d. h. die allgemeine Notwendigkeit der Dinge erkennt, ist er frei.

Über Trennung und Wiedervereinigung der Künste.

Moderne Dichtkunst. Literatur. — Das natürliche Kunstwerk wuchs aus dem Tanze und der Musik vermöge der Sprache bis zum Drama: die dichterische Absicht trat hervor, sobald alle Bedingungen der Verwirklichung derselben im voraus erfüllt waren*; nach der Trennung und egoistischen Fortbildung der Künste kommen wir schließlich zu dem Resultate, daß z. B. der Literat ein Schauspiel schreibt und über den Schauspieler nur wie über ein Werkzeug disponiert, wie der Bildhauer über den Ton und Stein; — der Schauspieler nun, der, von der gleichberechtigten Mitwirksamkeit von vornherein ausgeschlossen, zum Werkzeug erniedrigt worden war, rächt sich in seiner Gleichgültigkeit gegen die dichterische Absicht, indem er seine isolierte persönliche Eitelkeit zu befriedigen sucht. (Sehr wichtig!) Jedes will für sich alles sein.

I. Die menschliche Kunst: — Tanz. Musik. Dichtkunst. — Ihre Untrennbarkeit. Wachstum der einen aus der anderen; dennoch Gleichzeitigkeit — Gleichdenkbarkeit aller: am frühesten vereint in der Lyrik: am verständlichsten im Drama. (Natürliche, patriarchale Genossenschaft: — selbstbewußte politische Staatsgenossenschaft.): — Hilfsmittel des Dramas, Architektur (Dekoration). Bildhauerei,

* Die Dichtkunst ist nicht der Anfang, sondern das Ende, d. i. das Höchste: sie ist das bewußte Einverständnis aller Künste zur vollsten Mitteilung an die Allgemeinheit.

— Malerei: — Erinnerungen, Vorstellungen, d. h. Nachahmungen des menschlichen Kunstwerkes: — Trennung der Kunstelemente, egoistische Entwicklung derselben.

II. Tanz.

III. Musik.

IV. Dichtkunst, d. i. Literaturpoesie.

V. Bildhauerei und Plastik. (Wo diese beide blühen, wie jetzt, in der Renaissance und in der römisch-griechischen Zeit, das blüht das Drama nicht; wo dieses aber blüht, müssen jene erbleichen.)

VI. Wiedervereinigung. (Egoismus—Kommunismus.) Geben ist seliger denn nehmen.

Zu VI. Diese Wiedervereinigung kann, dem ganzen Zustande unsrer jetzigen sozialen Bildung gemäß, nur in dem einzelnen, einer ihm inwohnenden ungewöhnlichen Fähigkeit gemäß, vollbracht werden: wir leben daher in der Zeit des vereinzelten Genies, der reichen, entschädigenden Individualität Einzelner. In der Zukunft wird diese Vereinigung wirklich kommunistisch durch die Genossenschaft zustande kommen; das Genie wird nicht mehr vereinzelt dastehen, sondern alle werden am Genie tätig teilhaben, das Genie wird ein gemeinsames sein. Wird dies ein Verlust, ein Unglück sein? Nur dem Egoisten kann es als solches gelten. (Sehr wichtig.)

Zu V. In der Malerei tritt, bei ihrer jetzigen Stufe namentlich, das umgekehrte spekulative Verfahren ein, daß die Idee eher vorhanden ist als die Ausführung: im Drama wächst die Idee, als Bekenntnis des fertigen, des sich selbst bewußtgewordenen Lebens, gleichsam aus der Materie, dem sinnlichen Menschen heraus; bei Bildhauerei und Malerei herrscht das umgekehrte Verfahren, die Idee steht voran und sucht sich zu verkörpern. Dies letztere ist denn Willkür, das erstere Notwendigkeit *. Der fertige künstlerische Mensch bemächtigte sich der außer ihm liegenden Materie zu einem seinem menschlichen Kunstwerk dienenden Zwecke: er erhob die Behandlung und Verwendung dieser Materie dadurch zur Kunst, daß er das Bedürfnis der menschlichen Kunst in dieser Behandlung und Verwendung zur Notwendigkeit machte, die Notwendigkeit

* Notwendigkeit: d. i. menschliche Kunst. Willkür: d. i. die sogenannte bildende Kunst. Notwendigkeit: d. i. Freiheit. — Willkür: d. i. Unfreiheit, Wahl und Unbestimmtheit.

des menschlichen Kunstwerkes daher diesem mitteilte; insofern demnach Bildhauerei und Malerei in das Bereich und zur Mitwirkung des menschlichen Kunstwerkes gezogen und verwendet wurden, nahmen diese Künste auch teil an der Notwendigkeit, insofern sie sich aber vom menschlichen Kunstwerk ablösten und vereinzelt auftraten, verfielen sie der Willkür und daher wirklicher Abhängigkeit.

Zu III. Die Musik auf der Grenzscheide zwischen Tanz und Sprache, Empfindung und Gedanke. Sie vermittelt beide in der antiken Lyrik, wo das Lied, das gesungene Wort zugleich den Tanz befeuerte und Maß gab. Tanz — und — Lied; Rhythmus — und Melodie: so steht sie verbindend und zugleich abhängig zwischen den äußersten Fähigkeiten des Menschen, der sinnlichen Empfindung und dem geistigen Denken. Das Meer trennt und verbindet, — so die Musik.

*

Die griechische Tragödie ein religiöser Akt: schöne, menschliche Religion, dennoch Befangenheit: der Mensch sah sich wie durch einen mythischen Schleier. Im griechischen Mythus war das Band noch nicht zerrissen, mit dem der Mensch an der (in der) Natur haftete. Mythus und Mysterie: daher Haften in der Lyrik, — Masken, Sprachröhre usw. Mit steigender Aufklärung, d. h. Zersprengung des naturbehafteten Kernes sank auch das religiöse Drama, und der ganz nackte, unverhüllte Mensch ward der Gegenstand der Plastik, Bildhauerei. Dieser von aller Religion losgetrennte Mensch stieg allerdings vom Kothurn herab, entkleidete sich der verhüllenden Maske, verlor somit aber auch seinen kommunistischen Zusammenhang mit der religiös gebundenen Allgemeinheit — er entwickelte sich nackt und unverhüllt — aber als Egoist — wie im Staate, der im Egoismus der Einzelnen zugrunde ging; — und erst an diesem egoistischen, aber wahrhaften, aufgeklärten Menschen bildete sich die Bildhauerkunst usw. aus: ihr war der Mensch Stoff, dem Kunstwerk der Zukunft werden die Menschen Stoff sein. (Sehr wichtig.)

Das Genie der Gemeinsamkeit.

I.

I, 1. Die ursprüngliche Gemeinsamkeit der Menschen: Familie, Geschlecht, Nation, schöpferische Kraft des gemeinsamen Genies: Sprache. Religion. Staat. Nach ihrer unwillkürlichen Entstehung. Vergegenständlichung des eigenen Wesens im Mythos — Darstellung desselben im lyrischen Kunstwerk. Mythos — Lyrik. Der Mythos als unmittelbarer künstlerischer Lebensakt dargestellt im lyrischen Kunstwerk. Namenlosigkeit (Unpersönlichkeit) des Dichters: die Darstellung — die stets neu und in mannigfaltiger Verschiedenheit erscheinende — ist alles, der Dichter nur ein Glied der darstellenden Genossenschaft. — Unermeßliche Produktivität dieses gemeinsamen Genies: es erfaßt alles Persönliche nach dem Wesen der geschlechtlichen oder nationalen Gattung, identifiziert es mit der Naturanschauung, und erzeugt so den unerschöpflichen Reichtum, in welchem uns jetzt noch Sage und Mythos sich erkennen lassen. Ganz in der Weise, als der Stoff sich immer selbst unwillkürlich und neu reproduzierte, ebenso auch das Kunstwerk, zu dem er die Anregung gab. Erfindung aller Formen der rein menschlichen Kunst auf der Grundlage der darstellenden Leibesbewegung. — Überblick: allgemeine Charakterisierung (geschlechtliche Besonderheit) *.

2. Auflösung der geschlechtlichen Besonderheit durch die Individualität bis zur vollsten Herrschaft der Willkür.

Beginn der Geschichte. Charakteristischer Unterschied der Geschichte vom Mythos. — Heroentum 1. der Massen, d. h. der geschlechtlichen Genossenschaften. Mischung, d. h. Unterjochung der kultivierteren — ackerbauenden — Völker durch kriegerische — meist Gebirgs- und Jagdstämme. Charakteristik der unterjochten Völker: Stetigkeit, Eigentum, individuelle Willkür — (Patriarchat) — Schwäche: endlich durch die Unterjochung erklärter Verlust und Untergang der Nationalität; Rest: Feldbauer — ohne Eigentum;

* Besonderheit, d. i. Verhältnis zur Natur, nicht aber zur allgemeinen, sondern zur besonderen Eigentümlichkeit des speziellen Wohnsitzes. Beschränkte Naturanschauung; die besonderen Naturgötter, die besondern Götter des Stammes. Besonderenheit der hellenischen Stämme: das Meer, Ufer. Bergvölker, an das Meer gelangt, blieben so lange im Heroentum, als der Meerverkehr nicht zum Handel wurde.

Arbeiter — ohne Gewinn von der Arbeit: Sklaven. — Charakteristik der Herrenstämme: fortgesetzte geschlechtliche Gemeinsamkeit in Sprache, Religion, Staat, Mythos und Kunst. Gemeinschaftlichkeit des Eigentums: unter diesem Eigentum sind nun aber auch Menschen begriffen. Feldbau und häusliche Arbeit zur Zwangsbeschäftigung der Sklaven degradiert: ohne natürliche, notwendige Tätigkeit verliert das Band der Gemeinsamkeit somit eine befruchtende Quelle, wird unproduktiv. Alle Tätigkeit ist nur noch kriegerische Unternehmung nach außen und Sorge für die Erhaltung der Knechtschaft der Unterjochten nach innen. Irrewerden an sich und allmähliches Verlieren des Verständnisses des eigenen Wesens: künstliche (willkürliche) Vergegenständlichung desselben in — der Gesetzgebung, d. i. gewaltsames Festhalten alter, unwillkürlicher Anschauungen vom Wesen der Gemeinsamkeit zu einer Zeit, wo diese sich bereits, bei verändertem Wesen, ebenfalls verändert hatten. Zwang der Gesetze. Gesetz und Sünde. Gewaltsame Isolierung, — Verderbnis durch Mangel an notwendiger Tätigkeit, — Zusammenschrumpfen zur Adelskaste. — Die, ihren Herrn immer notwendiger werdenden unterjochten Volksgeschlechter, — Landbauer, Arbeiter — bilden endlich den Kern der Opposition, der sich schließlich — mit dem Beginn der Geschichte — als Demokratie kund gibt. (Was zuvor in Sparta Heloten und Messenier waren, erscheint endlich in Athen, dem ersten rein politischen Staate, als Demokratie.)

Skandinavien — Göttermythos.
Franken — Heroenmythos. } Gemeinschaftliches Kunstwerk

der heroischen — erobernden Geschlechtsgenossenschaften: das Epos. In ihm verdrängt der Heroenmythos den (Natur) Göttermythos — der so lange, in der Lyrik, blühte, als die Geschlechter auf dem Grunde und Boden ihrer heimatlichen Geburtsstätte weilten und in unmittelbarer Beziehung zu der natürlichen Beschaffenheit derselben blieben. (Mischung beider Elemente in der Odyssee: —) Nach der Wanderung, auf einem fremden Boden und als Herren eines unterjochten Volksstammes, werden die geschlechtlichen Naturgötter aber zu Heroen *; im Heros stellt die

* Allmähliche Ablösung des Menschen von der Natur: Unabhängigwerden von ihr durch Unterjochung von Menschen, die für sie im unmittelbaren Verkehr mit der Natur bleiben. (Organisation der heroischen Genossenschaft.)

kriegerische Genossenschaft sich selbst dar, feiert seine Kraft und seine Abenteuer. Stark hervortretende menschliche Individualisierung — wie im Göttermythos Individualisierung der Naturmächte *. Schöpferische Teilnahme der ganzen Stammgenossenschaft am Epos. — Im unterjochten, entnationalisierten Volke erhält sich jedoch mehr der Naturgöttermythos in der Lyrik: Beständiger Verkehr des Landvolkes mit der Natur, dem Grund und Boden und seinen natürlichen Beschaffenheiten: Wechsel der Jahreszeiten — uralte Feste: Feier des Frühlings, der Weinlese usw. Osterkampf. Natürliche Heiterkeit: Naturgötter in phantastischen Gestalten, Satyrn, Faunen: Kobolde, Nixen usw., ländliche Spiele in diesen phantastischen Masken; Aufzüge: älteste Grundlage des Dramas: Komödie. — Hiergegen Untergang des Epos mit dem notwendigen Verblühen der herrschenden Heldengeschlechter: eintretende Staatseinrichtungen — Areopag (Christentum: Inquisition), konservative Sorge. Die pratrizische Individualität bemächtigt sich des Volkskunstwerkes, des Dramas, prägt ihm seine feierlichen episch-heroischen, konservativen Tendenzen ein: Tragödie. Vermählung des Adels mit dem Volke: der Tragödie mußte aber stets zum Beschluß das Satyrspiel folgen ** (notwendiges Zugeständnis!): wenn das Schicksal die Heldengeschlechter vernichtet hatte, feierte das Volk sich selbst in seinem eigentümlichsten Kunstwerk.

Unterschied zwischen der Religion des Adels und des Volkes. Vollständige Vernichtung des Adels: gänzliche Reaktion des Volkskunstwerkes gegen das Adelskunstwerk: die Komödie. Euripides — Aristophanes. — Aristophanes und Sokrates. — Aristokratie der Intelligenz (Philosophie) und Kulturkunst (Bildhauerei und Malerei.)*** Der Philosoph und Staatsmann sucht die Gemeinsamkeit künstlich zurückzukonstruieren: er hält unwillkürlich aber immer nur die heroische (Adels-) Gemeinsamkeit im Auge: bis auf den heutigen Tag dünkt ihm der Sklave, der Unwissende, unentbehrlich. Der Intelligente hält sich für den Berechtigten, weil er intelligent ist,—und drückt den Unwissenden hinab, dem er verwehrt, intelligent

* Mangel an Individualität: Naturreligion symbolisch — Heroenreligion typisch.

** Christliche Mysterienspiele mit den komischen Zwischenspielen. Shakespeare und der Clown.

*** Die Plastik sucht das heroische Kunstwerk zu erhalten. — Von da ab beständig konservative Tendenz der Kulturkunst.

zu werden. — Absolute Willkür eines jeden: Untergang aller Gemeinsamkeit — außer der der Notleidenden: Religion der Notleidenden — Christentum. Irrtum, Sieg und Verderbnis des Christentumes: wie die Naturreligion des ersten Volkes in einer herrschsüchtigen Demokratie zugrunde ging.

Je mehr die herrschenden Geschlechter die Religion zu ihrem besonderen Eigentum und zum Mittel der Herrschaft machten, verlor das Volk im allgemeinen den Sinn für Religion, die ihm unverständlich ward, ja, als den herrschenden günstig, ihm feindlich erscheinen mußte. Römische Sacra: patrizische Herrschaftsmittel. Auflösung der römischen Religion in den abstrakten Rechtsbegriff — Eigentum. Gleichgültigkeit des Volkes gegen sie. Christentum: Priesterherrschaft — protestantische Fürstenherrschaft: Irreligiosität der Masse. — Welches Interesse hatte der Helot, das attische Volk usw. endlich an der Religion? — So ging auch endlich die religiöse Bedeutung jener ländlichen Feste verloren. Der Gott der armen Leute: Pan. Volkshumor. Die phantastischen Masken — ursprünglich Naturgötter darstellend — stellten endlich das Volk selbst dar, wie die Heroengötter endlich zu Heroen = Menschen selbst geworden waren. Katholizismus und sein Gegensatz: der heroische Adel. Neue individuelle Heroengeschlechter: germanische Eroberungen. Neue Adels- und Besitzgemeinsamkeit: neue Heloten und Sklaven. Dagegen fiktive Allgemeinsamkeit im Katholizismus. Kreuzzüge: Auflösung der katholischen Gemeinsamkeit: monarchische Nationalitäten: Basis derselben: der Aristokratismus der herrschenden Geschlechter. Charakteristik dieser Nationalitäten: Sprachen, Künste. Schnelles Kundwerden der Lüge dieses Nationalismus den Erscheinungen der neuesten Zeit gegenüber: Untergang aller Religon, Luxus der Intelligenz und Industrie: dagegen — Not der Arbeiter: Sozialismus, Kommunismus. Allmenschlichkeit: — Untergang der Geschichte, d. i. des willkürlichen Gebarens der, aus der Gemeinsamkeit losgelösten, egoistischen Individualitäten.

II.

Was ist nun das Werk der Individualität, d. h. der willkürlichen, gewesen? — Die Vernichtung der geschlechtlichen und nationalen Schranken und Kundmachung der Notwendigkeit der Erlösung des Individuums in die menschliche Allgemeinheit. Darstellung der Entwicklung der politischen Individualität.

III.

Standpunkt des individuellen Genies in der Gegenwart. — Notwendigkei seiner Erlösung in die Gemeinsamkeit. Geschichtlicher und sozialer Drang dazu. — Grund der Unschönheit im modernen Leben. Darstellung der Gemeinsamkeit der Zukunft. Genossenschaften. Gemeinde. Altersverschiedenheit: — natürliche Mannigfaltigkeit. — Erziehung. Liebe. Alter. — Allgegenwärtigkeit aller Momente des Lebens zu gleicher Zeit durch den Kommunismus. Das gemeinsame Genie.

Allgemeiner Überblick.

I.

Die ursprüngliche (geschlechtliche) Gemeinsamkeit der Menschen. Zusammenhang mit der Natur, ihre Werke: Sprache, Religion, Sitte, — Mythos, Lyrik. — Allmähliche Ersetzung der Gemeinsamkeit durch die Individualität: Heroentum 1., Masse — Eroberungsvölker. 2., Persönlichkeit — Politik. — Kunst im allgemeinen: Epos, Tragödie — Komödie. — Philosophie: Katholizismus: — moderner Nationalismus — Sozialismus — Kommunismus.

II.

Stellung des Individuums zur Gemeinsamkeit. — Politische Individualität: Alexander — Napoleon — (Unvermögen). — Ausgangspunkt — Endpunkt. Übergänge. — Künstlerische Individualität: Äschylos — Goethe. (Aristophanes — Sokrates.) — Das Monumentale. Zeit. Unproduktivität. Unseligkeit. Untergang des Monumentalen.

III.

Das individuelle Genie und die moderne Gemeinsamkeit. — Charakteristik der modernen Gemeinsamkeit. Unschönheit. — Erlösung. Untergang der Geschichte und des Monumentalen im sozialen Drange der Gegenwart begründet. — Folgerung auf die Gemeinsamkeit der Zukunft. —

*

In der bildenden Kunst lernte der Mensch die Natur erkennen durch Beobachtung und Nachahmung: seine Erfahrung war abgeschlossen, als das richtige Verhältnis zwischen Erscheinung und

Auffassung seitens der menschlichen Fähigkeit gefunden war. In der bildenden Kunst war daher ein bestimmter Gang durchzumachen, der vom Mißverständnis bis zum Verständnis der Natur: dies ist der Grund ihrer Lebensfähigkeit als abstrakte, ganz für sich bestehende Kunstart: sie hat wie jede andere einzelne Kunstart eine ihrer besonderen Natur notwendige Entwicklung durchzumachen gehabt, die da aber von selbst sich beschließt, wo sie an den bestimmten Grenzen ihrer Sonderfähigkeit ankommt und wo sie in der allgemeinen Kunst aufzugehen hat. Als Darstellerin der Natur hat die bildende Kunst da ihre Höhe erreicht, wo sie gänzlich unentstellt die Natur zu sehen und wiederzugeben vermochte: auf dieser Höhe bleibt sie dann aber stehen; von hier aus kann sie nicht mehr erfinden, denn was sie zu erfinden hatte, hat sie aufgefunden: nur der neue Gegenstand kann ihr noch neue Aufgaben stellen, das Objekt der Natur bleibt aber stets dasselbe — weil sie nur das Gewordene, das Fertige darzustellen vermag, nicht das Werden, das sich selbst Zeugen. Sie ist insofern durchaus nur monumental, bewegungslos: nur in derjenigen Kunst ist aber ewig neu zu erfinden, die einen ewig neuen Gegenstand hat; dies ist aber die reinmenschliche, dramatische Kunst, weil sie das menschliche Leben selbst in der Bewegung darstellt: der Gegenstand des Dramas ist nicht der abgeschlossene, zur Erscheinung gebrachte Akt, sondern die Darstellung des unbewußten Werdens, Erzeugens der Handlungen und Charaktere. An der Darstellung dieses ewig bewegungsvollen Prozesses, die einzig stets neues Erfinden und Auffrischen der Kunst ermöglicht, kann die bildende Kunst nur teilnehmen, wenn sie als fertige, d. h. als zu unentstellter Darstellung der Natur befähigt gewordene Kunst sich dem rein menschlichen Bedürfnisse anschließt, das ihr, vom einfachsten bis zum höchsten Bedürfnisse fortschreitend, auch die Teilnahme an seiner stets verjüngten Schöpferkraft gestattet. Außer dem ist sie eine Kunst, die nur sich selbst immer wieder nachahmen kann, Technik, Mechanik. Jede Einzelkunst kann heutzutage nichts Neues mehr erfinden, und zwar nicht nur die bildende Kunst allein, sondern die Tanzkunst, Instrumentalmusik und Dichtkunst nicht minder. Nun haben sie alle ihre höchste Fähigkeit entwickelt, um im Gesamtkunstwerk, im Drama, stets neu wieder erfinden zu können, d. h. aber nicht einzeln an sich allein, sondern eben nur in der Darstellung des Lebens, des immer neuen Gegenstandes.

Aphorismen zu den Kunstschriften der Jahre 1849—1851.

Gegenwärtige Zivilisation. Wie der Affe zwischen dem, sicher und fest als starkes wildes Tier sich kundgebenden Löwen und dem Menschen steht, so steht unser moderner zivilisierter Mensch zwischen dem nackten, kräftigen Naturmenschen und dem schönen Menschen der Zukunft: er ist häßlich und albern in dieser Unentschiedenheit seiner Form und seines Wesens. In der Natur sind alle bestimmten Gattungen schön, die Übergänge von einer zu anderen dünken uns mit Recht aber häßlich.

(Unter der schlechten Kultur verstehe ich die unsrer Zivilisation entwachsene.)

*

„Trenne und herrsche" — so sagte sich der Gott der Unschönheit, als er den Plan unsrer Zivilisation entwarf. „Trenne die Übereinstimmung aller Sinne zu gemeinsamem Genusse, laß' jeden einzelnen ganz für sich genießen wollen, so gebietest du ganz von selbst die Anbetung des Unschönen" — so beruht der ganze moderne Begriff des Dualismus, die Getrenntheit von Leib und Seele, nur in der Unterschiedenheit, in der Lossagung des Bauchmenschen vom Kopfmenschen.

*

Aristophanes und Sokrates.

*

Bakunins Äußerung, daß er, auf dem Punkte des Ekels an unsrer Zivilisation angekommen, Lust empfunden habe, Musiker zu werden.

*

Die Kunst der Zukunft nach dem Verhältnis der Klimate. Ist es in unsrem Klima begründet, daß wir Schwächlinge und Herrjesusmännerchen sind, und verwehrt es uns, stark und kräftig zu sein? Seien wir nur das, die Schönheit ist dann auch schon da.

*

Die Hottentotten beschmieren sich mit Fett usw. Beschmiert sich auch der Europäer mit Fett, wenn er sich im Lande der Hottentotten aufhält, ist dieser widerliche Gebrauch daher ein notwendiger Erfolg der klimatischen Einwirkung?

Sind die Türken und heutigen Griechen dasselbe, was die alten Griechen in demselben Klima waren?

*

Für die bildende Kunst — namentlich die Bildhauerei — ist es sehr bezeichnend, daß der darzustellende Gegenstand ihr meistens aufgegeben, das Kunstwerk somit bestellt wird.

*

(Zu meiner Entschuldigung gegen Angriffe auf mich wegen etwaiger Unrichtigkeit in Nebendingen diene mir Lessing, Laokoon XXIX.)

*

Die Geschichte von der verkehrt angefaßten Tabaksdose.

*

Stadt — und Land.

*

Byron will ein Epos schreiben und sucht sich einen Helden dazu. Dies ist das aufrichtigste Zugeständnis unsres abstrakten, lieblosen Kunstproduzierens.

*

Der Mensch, der das ist, was er (nicht nach abstrakten Moralbegriffen, sondern seiner Natur nach) sein kann, erscheint nicht nur demjenigen, der ihn liebt, schön, sondern er ist es wirklich auch: seien wir alle, was wir sein können, und lieben wir uns, so sind wir auch alle schön.

*

Was fehlt dem modernen Balletttänzer zur Nacktheit als: der Wille?

*

Vermöge des Mikroskopes können wir Tausende von Muskeln in einer Raupe erkennen und zählen: sind sie deshalb da, um von uns erkannt und gesehen zu werden? Gewiß nicht: unser natürliches Auge faßt nur die äußere Gestalt auf, die ihm den Genuß der Schönheit verschafft. So verhält sich alle Wissenschaft (Abstraktion) zur Kunst.

*

Wer sich nicht zu freuen vermag, den schlagt tot! — Der ist des Lebens nicht wert, für den es keinen Reiz hat.

*

Als Wachilde dem Wiking einen Sohn geboren hatte, kamen die drei Nornen, und verliehen dem Kinde Gaben: die älteste Weisheit, die jüngere Stärke, die dritte endlich nie zufriedenen, stets auf Neues bedachten Sinn. Wiking zürnte über diese letzte Gabe und versagte der jüngsten Norne dafür seinen Dank. Sculd erhob sich und nahm ihre Gabe zurück. Bitter bereute dies der Vater. Das Kind ward ein Riese an Körperstärke und von weisem, tief beschaulichem Verstande: aber Tatkraft fehlte ihm gänzlich; dieser Mangel ward nur Gegenstand seines Wissens, nie aber seines Willens; er beklagte sich über das, was ihm fehlte, konnte es willkürlich aber nie mehr ersetzen. So ward der Starke als ein Plumper verhöhnt: alles ertrug er, denn er wußte durch sein Wissen, wie die recht hatten, die ihn verspotteten: nur wenn man über seine Mutter zweideutig sprach, wurde er bös. Nie baute er sich ein Schiff, aber er wußte die Untiefen der Flüsse und Meere, und durchwatete sie so: daher hieß er Wate. — Er ist das deutsche Volk, an dem noch täglich Wikings schlechte Erziehung ausgeübt wird.

*

1. Das Genie. (Ewig: 1. Ausfüllung, Verneinung, Aufhebung der Zeit durch das Kunstwerk = dramatisches Genie. 2. Andauer der Zeit — regungsloses Genie der Plastik. 1. Kommunismus. 2. Egoismus.)

Die Bewunderung eines großen Meisters lähmt unsre eigene Tatkraft: ganz richtig halten wir jeden „Vollendeten" über uns stehend, weil wir eben noch nicht vollendet sind: betrachten wir aber den Gegenstand seines schaffenden Genies, so erkennen wir die Kunst selbst, und verzweifeln müssen wir, etwas Höheres zu leisten, nur dann, wenn wir die Kunst mit dem Werke des einzelnen Genies als identisch betrachten. Dies kann nur aber die Art, nicht die Gattung der Kunst sein.

Die bewußtwerdende Inhaltslosigkeit des Lebens brachte erst den Begriff der Zeit in dem Sinne hervor, daß sie nach der Dauer, nicht nach der Belebung gedacht wurde.

2. Der tragische Stoff (das tragische Prinzip) des Altertums, der Gegenwart und der Zukunft.

3. Mann und Weib (oder auch bloß: das Weib).

4. Die Familie.
5. Die Menschen (die Gesellschaft).
6. Tugend — Laster. Gesetz — Sünde.

*

1. Das Klavier. (Sehr wichtig.) Fortschreitende Abstraktion: Menschenstimmen; Instrumente = abstrahierte (nachgeahmte) Menschenstimmen: Klavier, Abstraktion des Orchesters zugunsten des Egoismus.

2. Beethoven und Rossini.

3. Das rezitierte Schauspiel (ohne Musik). Ist die absolute Musik Farbe ohne Zeichnung, so ist die absolute Dichtkunst Zeichnung ohne Farbe.

*

Die Vernunft ist das menschliche Wissen der Natur, gleichsam der getreue Spiegel der Natur im menschlichen Gehirn: die Vernunft kann nichts anderes wissen als die Natur: ein Wissen über die Natur hinaus wäre Wahnsinn.

*

Anarchie. Freiheit heißt: keine Herrschaft über uns dulden, die gegen unser Wesen, unser Wissen und Wollen ist. Setzen wir uns aus freien Stücken nun aber eine Herrschaft, die nichts anderes gebietet, als das, was wir wissen und wollen, so ist sie überflüssig und unvernünftig. Nur wenn wir uns für unwissend und willkürlich halten, könnten wir eine Herrschaft über uns, die uns das richtige Wissen und Wollen gebiete, uns als nützlich denken: schon darin aber, daß wir sie uns als nützlich dächten, bewiesen wir, daß wir von selbst das Richtige wissen und wollen, und bezeugen daher das Überflüssige der Herrschaft. Eine Herrschaft dulden, von der wir aber annehmen, daß sie das Richtige nicht weiß und will, ist knechtisch.

*

Kein Einzelner kann glücklich sein, ehe wir es nicht alle sind, weil kein Einzelner frei sein kann, ehe nicht alle frei sind.

Kraft — Trieb — Wille — Genuß.

Liebe — Trieb: Geschlechtsliebe. Familienliebe (die Idee). Männerliebe. (Gesellschaft.)

Vernunft — Auflösung aller Begriffe bis zur Natur (Wahrheit). Vernunft: Maß des Lebens.

Freiheit (d. i. Wirklichkeit).

*

Je selbständiger und freier, desto stärker die Liebe: man vergleiche die Mutterliebe einer Löwin mit der einer Kuh, die Gattenliebe der Wölfe mit der der Schafe.

*

Gott: Idee in allen Gestalten zum Leiden der Menschen.

Freiheit: Auflösung der Idee in das Sein.

*

O wie klein denkt ihr um eures lieben Gottes willen vom Menschen!

*

Der griechische Apollon war nur der Gott der schönen Menschen; Jesus der Gott aller Menschen; machen wir nun alle Menschen schön durch die Freiheit.

*

Nichts ist jetzt frei, als das Kunstwerk, welches in sich das Schöne und Starke als Erscheinung erfüllt: jede Idee ist nicht eher frei, bis sie zerstört, d. h. ausgeführt, in das Leben übergegangen ist: bloß das wirkliche Leben in der Schönheit und Stärke ist frei.

*

Der vollkommenste Zustand auf der Erde ist der, wo der, durch die Gesellschaft unendlich gesteigerten, menschlichen Natur kein Verlangen erwachsen kann, welches sie nicht zu befriedigen imstande wäre.

Das Glück des Menschen besteht im Genuß: der Genuß ist die Befriedigung eines Verlangens; der Weg vom Verlangen bis zur Befriedigung ist die Tätigkeit. Das Verlangen an und für sich ist Leiden, durch die Befriedigung im Genuß ersteht die Freude: die umgebende Schöpfung hat dem Menschen alles gegeben, sein Verlangen zu befriedigen, denn die Natur selbst konnte den Menschen nicht eher hervorbringen, als bis sie die Mittel zu seiner Nahrung

usw. produziert hatte: in einer Wüste ist kein Mensch geschaffen worden.

Die Gesellschaft in ihrer Mannigfaltigkeit steigert das Verlangen des Menschen, erhöht somit aber auch durch die Befriedigung dieses gesteigerten Verlangens den Genuß, somit die Freude. Eine Gesellschaft, die jedem Einzelnen das Verlangen steigert, es aber nicht ebenso jedem Einzelnen erfüllt, ist sündhaft und produziert den gräßlichen Zustand des Leidens und des Lasters, den wir seit der Geschichte kennen und der uns jetzt immer mehr zum Bewußtsein kommt. Dies ist der Despotismus unter allen verschiedenen Formen. Die Freiheit dagegen besteht darin, daß dem Einzelnen wie der Gesellschaft auf dem Wege vom Verlangen zum Genuß, d. h. also in seiner wie ihrer Tätigkeit, kein Hindernis entgegenstehe, und die einzige gesellschaftliche Verpflichtung kann nur darin bestehen, daß sie die natürlichen Hindernisse, welche der Befriedigung des durch die Gesellschaft selbst gesteigerten Verlangens entgegenstehen, durch gemeinschaftliche Tätigkeit überwinde. Der Genuß durch Befriedigung des physischen Verlangens des Menschen ist produktiv für den Einzelnen, weil er den menschlichen Leib erhält und nährt. Die Befriedigung des Verlangens der Liebe ist produktiv für die Gesellschaft, denn sie vermehrt das Geschlecht. Die Liebe ist somit die Mutter der Gesellschaft: — sie kann somit nur ihr einziges Prinzip sein.

*

Seit dem Eintritt der Geschichte erkennen wir nur einen Hebel der Bewegung: das zum Verbrechen gesteigerte Verlangen der menschlichen Natur. Das Laster, das Verbrechen vertritt in sich die Tätigkeit des menschlichen Geschlechtes: in ihm zeigt sich (in großer Entstellung) einzig die Wahrhaftigkeit der menschlichen Natur. Die Tugend erscheint dagegen als das ungestillte Verlangen, die Entsagung, das Leiden, das Opfer. Nur das Laster sehen wir in der Geschichte produktiv: die Tugend dagegen unmächtig, weil sie bloß die Negation des Lasters ist; sie hat keine Tätigkeit: wo die Tugend sich zur Tätigkeit anläßt, wird sie ebenfalls Laster.

*

Die Weltgeschichte hat auf diese Weise die ungemeinen Fähigkeiten der menschlichen Natur vollkommen entwickelt, und sie erscheint selbst im großen Ganzen genommen als die ungeheure Tätigkeit,

verwendet vom menschlichen Geschlecht auf die Befriedigung eines undenklich gesteigerten Verlangens, dessen Erfüllung somit auch der höchste Genuß sein muß.

*

Wenn mir die Erde übergeben würde, um auf ihr die menschliche Gesellschaft zu ihrem Glücke zu organisieren, so könnte ich nichts anderes tun, als ihr vollste Freiheit geben, sich selbst zu organisieren: diese Freiheit erstünde von selbst aus der Zerstörung alles dessen, was ihr entgegensteht.

*

Die Revolution ist die Bewegung der Masse nach Aneignung und Ausübung der Kraft, der sie bis jetzt an den Einzelnen leidend und bewundernd, dann neidisch und entrüstet zugesehen. Der Standpunkt, von dem aus sie reagiert, ist aber der des Leidens, der Entsagung, der Beschränkung, also der Standpunkt der Tugend, die sie über das Laster siegreich erheben will. In der Bewegung entwickelt sich aber notwendig die Handlung; das Leiden wird zur Leidenschaft, die Tugend zum Laster: das im Kampfe gesteigerte Verlangen kann nur durch gesteigerten Genuß befriedigt werden, und so entwickelt sich die Kraft und die Fähigkeit der Masse, welche endlich notwendig auf dem Standpunkte ankommen muß, der dem Ausgangspunkt der Bewegung — der Entbehrung — entgegengesetzt ist, d. h. die Masse gelangt zu derselben Kraft und Fähigkeit wie das Individuum (die Aristokratie), und erst auf diesem Standpunkt ist die Freiheit möglich, nämlich unter gleich Starken, wie die Liebe nur unter gleich Liebenswürdigen möglich ist.

*

Eine ungeheure Bewegung schreitet durch die Welt: es ist der Sturm der europäischen Revolution; jeder nimmt an ihr teil, und wer sie nicht fördert durch Vorwärtsdrängen, der stärkt sie durch Gegendruck.

*

Wo das Verlangen gar nicht vorhanden ist, ist die Leblosigkeit; wo die Erfüllung des Verlangens unnatürlich erschwert ist, d. h. die Tätigkeit gehindert wird, da ist das Leiden; wo dem Verlangen die Erfüllung gänzlich versagt ist, da ist der Tod.

*

Das Wunderbare in der Kunst.

Die Verdichtung der ausgedehntesten und verschiedenartigsten Erscheinungen, die in ihrem vielgegliederten Zusammenhange dennoch zu einer einzigen, bestimmten Wirkung sich äußern, die klar überschaubare Vorführung eines solchen Zusammenhanges, der uns ohne tiefstes Nachforschen und die größte Erfahrung unerfaßbar bleibt und beim Überblick uns mit Erstaunen erfüllt, ist in der Kunst, welche ihre Wirksamkeit nur in der Gebundenheit an gewisse zeitliche und örtliche Bedingungen ausführen kann, nur durch das Wunderbare zu erreichen. Hier wird in dichterischer Fiktion die ungeheure Kette des Zusammenhanges verschiedenartigster Erscheinungen zum leicht überschaulichen Bande weniger Glieder verdichtet, diesen wenigen Gliedern aber die Macht und Kraft der ganzen Kette beigelegt: und diese Macht ist das Wunder in der Kunst.

*

Technik.

Die Technik ist das wachsende Eigentum aller Künstler seit dem Dasein der Kunst; sie ist zu empfangen, zu erlernen und anzueignen. Das, was durch die Technik darzustellen ist, ist allerdings nicht zu erlernen, und von dem sprechen wir daher auch nicht.

*

Lyrik und Drama.

(Jugend, reifes Alter. Unbewußtsein — Bewußtsein usw.) Lyrik — Selbstgenuß der Kunst an sich: — Drama — dargebotener Genuß an andere. (Morgen und Abend) — Frühling — Herbst. — Im Herbst genießen wir die Früchte, die uns der Frühling als Blüten brachte. Im Frühling werden wir alle zu Lyrikern — im Herbst (Ersterben — Wehmut) Dramatiker. Künstlerische Wiederbelebung des Frühlings (Winter) = Wiederausgehen der Dramatik in die Lyrik — des Winters in den Frühling: Heraustreten aus den künstlichen Wohnungsräumen der Menschen in die freie Natur. —

Dasselbe im größeren Verhältnisse: (weltgeschichtlich, wie wir's vor uns haben = Entwicklung des Kunstwerkes der Zukunft aus dem Bewußtsein, d. h. aus dem Wissen der Natur, d. i. des Mythos, und ursprünglichen Lyrik). Die Menschheit in ihrer Verteilung über die Erde: — Tropenländer = immerwährender Frühling und

Sommer = vorzüglich Lyrik. Mittelzonen = Wechsel: hervorragend Herbst: Drama. Gegenseitige Befruchtung: stets neue Erfrischung des nordischen Dramas durch die hereintönende Lyrik des Südens: — feste Gestaltung und Kräftigung der tropischen Lyrik durch Berührung mit dem Drama des Nordens: — Mannigfaltigste Übergänge. —

Das Genie.

Der ganze Lohn des Genies — des vorauseilenden — konnte im günstigen Falle nur in der Erhebung des Egoismus bestehen: Vergötterung, — wir vergöttern und beten an nur das, was uns unverständlich ist: was wir vollkommen verstehn, lieben wir, erklären wir als Teil von uns, als unsergleichen. Dies wird der Lohn des individuellen Genies der Zukunft sein.

*

Antike: — aus dem Chor heraus zum Individuum; Moderne: Shakespeare, — Anfang mit dem Individuum.

*

Geburt aus der Musik: Äschylos.
Décadence — Euripides.
— Daß seitdem aus dem Trauerspiele etwas ward, war nur die Tat des einzelnen Genies — Shakespeare. Sonst als Gattung das Drama — nichts.

*

Farben und Töne.

Es ist mir bei — geistreichen — Leuten, welche gar keinen musikalischen Sinn hatten, vorgekommen, daß sie sich die ihnen ausdruckslos erscheinenden Tongestaltungen analogisch durch Farbeneindrücke zu deuten suchten; nie aber ist mir ein musikalischer Mensch begegnet, welchem bei Tönen Farben erschienen wären, außer redensartlich.

*

Modulation.

Über Modulation in der reinen Instrumentalmusik, und im Drama. Grundverschiedenheit. Schnelle und ferne Übergänge sind hier oft ebenso notwendig, als dort unstatthaft, wegen der fehlenden Motive. —

*

Stil.

Nicht nur korrekt, sondern in einem gewissen Sinne bereits poetisch würde einer schreiben, der bei jeder Metapher die sinnliche Bedeutung des nun abstrakt gebrauchten Hauptwortes für alle ihm zugelegten Epitheta oder Zeitwörter genau festhielte.

Z. B. anstatt: seine Selbständigkeit bricht durch die sie verdeckenden Hüllen durch (was falsch ist): seine Selbständigkeit steht plötzlich unverhüllt (oder der Hüllen ledig) da: wobei das Bild einer Statue, nach ihrer Enthüllung, festgehalten wäre.

*

Oper eben nur ähnlich der Wirkung im Konzertsaal: Depotenzierung der Vernunft. — Umgekehrt nun im vollendeten Drama die vollen Gestalten des erschauten Traumbildes, die andere Welt, wie durch die Laterna magica vor uns hin projiziert, leibhaftig, wie beim Geistersehen die Gestalten aller Zeiten und Räume deutlich vor uns. Musik ist das Licht dieser Laterne.

*

Wir sagten: in der Oper müsse man etwas sehen — weil uns die Musik nicht erfüllt; hier wird also das Gehör depotenziert, — nicht mehr die Musik intensiv zu vernehmen. Nun umgekehrt müßte eine Musik das Sehen so begeistern können, daß es die Musik in Gestalten sähe.

*

So wird — in unsrer Kunstgeschichte — der Musiker (als Künstler) von außen her in seine Kunst eingeführt; Mozart starb, als er an das Geheimnis drang, Beethoven zuerst trat ganz hinein.

*

Beethoven — Schumann.
Musik: Anschauungen — Begriffe.

*

Goethe zum Dichter gewordener Physiker — Schiller zum Dichter gewordener Metaphysiker. —

*

Buddha — Luther; — Indien — Norddeutschland; dazwischen: Katholizismus. (Süden—Norden.) Mittelalter. Am Ganges milde, reine Entsagung; in Deutschland mönchische Unmöglichkeit. Luther deckt diese klimatische Unmöglichkeit zur Durchführung der milden Entsagungslehre des Buddha auf: es geht hier nicht, wo wir Fleisch essen, Gebrautes trinken, uns stark bekleiden und warm logieren müssen: hier muß transigiert werden; unser Leben hier ist so geplagt, daß wir ohne „Wein, Weib und Gesang" es nicht aushalten und selbst dem alten Gott nicht dienen können.

(Mariafeld, April 1864.)

Bruchstücke eines Dramas „Achilleus“.

(1849.)

Achilleus zu Agamemnon.

Suchst du Wonne im Herrschen,
so lehre dich Klugheit zu lieben.

*

Achilleus weist die Unsterblichkeit, die ihm seine Mutter Thetis anbietet, von sich, diese Unsterblichkeit ohne Genuß: der Genuß, den ihm die Befriedigung seines Rachedurstes gewähren soll, läßt ihn den Freuden der Unsterblichkeit verachtungsvoll entsagen. Seine Mutter erkennt an, daß Achilleus größer sei als die Elemente (die Götter).

*

Der Mensch ist die Vervollkommnung Gottes. Die ewigen Götter sind die Elemente, die erst den Menschen zeugen. In dem Menschen findet die Schöpfung somit ihren Abschluß. Achilleus ist höher und vollendeter als die elementare Thetis. —

*

Achilleus, nach der Erlegung Hektors von den Heerführern befragt: ob er nun nicht mit ihnen ausziehen wolle, um Ilion zu zerstören: „das Herz des Adlers hab' ich genossen, das Aas sei für euch allein!“ „Was willst du nun noch tun?“ Achilleus: „Verdauen!“

„Das Kunstwerk der Zukunft."

Ludwig Feuerbach in dankbarer Verehrung gewidmet.

(1850.)

Zur Widmung.

Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich diese Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigentum Ihnen wieder zurückgegeben. Nur insoweit es nicht mehr Ihr Eigentum geblieben, sondern das des Künstlers geworden, mußte ich unsicher darüber sein, wie ich mich zu Ihnen zu verhalten hätte: ob Sie aus der Hand des künstlerischen Menschen das wieder zurückzuempfangen geneigt sein dürften, was Sie als philosophischer Mensch diesem spendeten. Der Drang und die tief empfundene Verpflichtung, jedenfalls Ihnen meinen Dank für die von Ihnen mir gewordene Herzstärkung zu bezeigen, überwog meinen Zweifel.

Nicht Eitelkeit, sondern ein unabweisbares Bedürfnis hat mich — für kurze Zeit — zum Schriftsteller gemacht. In frühester Jugend machte ich Gedichte und Schauspiele; zu einem dieser Schauspiele verlangte es mich, Musik zu schreiben: um diese Kunst zu erlernen, ward ich Musiker. Später schrieb ich Opern, indem ich meine eigenen dramatischen Dichtungen in Musik setzte. Musiker von Fach, denen ich meiner äußeren Stellung nach angehörte, sprachen mir dichterisches Talent zu; Dichter von Fach ließen meine musikalischen Fähigkeiten gelten. Das Publikum gelang es mir oft lebhaft zu erregen: Kritiker von Fach haben mich stets heruntergerissen. So erhielt ich an mir und meinen Gegensätzen viel Stoff zum Denken: wenn ich laut dachte, brachte ich den Philister gegen mich auf, der den Künstler sich nur albern, nie aber denkend vorstellen will. Von Freunden wurde ich oft aufgefordert, meine Gedanken über Kunst und das, was ich in ihr wolle, schriftstellerisch kundzugeben: ich zog das Streben vor, nur

durch künstlerische Taten mein Wollen zu bezeugen. Daran, daß mir dies nie vollständig gelingen dürfte, mußte ich erkennen, daß nicht der Einzelne, sondern nur die Gemeinsamkeit unwiderleglich sinnfällige, wirkliche künstlerische Taten zu vollbringen vermag. Dies erkennen heißt, sobald dabei im allgemeinen die Hoffnung nicht aufgegeben wird, soviel als: gegen unsre Kunst und Lebenszustände von Grund aus sich empören. Seit ich den notwendigen Mut zu dieser Empörung gefaßt habe, entschloß ich mich auch dazu, Schriftsteller zu werden, wozu einst mich schon einmal die äußere Lebensnot getrieben hatte. Literaten von Fach, die nach dem Verwehen der letzten Stürme jetzt wieder Luft zu seligem Atem schöpfen, finden es unverschämt, einen operndichtenden Musiker vollends auch noch ihrem Gewerbe sich zuwenden zu sehen. Mögen sie mir den Versuch gönnen, als künstlerischer Mensch keineswegs ihnen, sondern nur denkenden Künstlern, mit denen sie durchaus nichts gemein haben, mich mitzuteilen.

Mögen aber Sie, verehrter Herr, es mir nicht verübeln, wenn ich durch diese Zueignung Ihren Namen zu einer Arbeit herbeiziehe, die zwar dem Eindrucke Ihrer Schriften auf mich namentlich mit ihr Dasein verdankt, dennoch aber Ihren Ansichten darüber, wie dieser Eindruck hätte verwendet werden sollen, vielleicht durchaus nicht entspricht. Nichtsdestoweniger muß es Ihnen, wie ich vermute, nicht gleichgültig sein, durch einen deutlichen Beleg zu erfahren, wie Ihre Gedanken in einem Künstler wirken und wie dieser — als Künstler — in aufrichtigstem Eifer für die Sache, sie wiederum dem Künstler, und zwar niemand anderem, mitzuteilen versucht. Mögen Sie diesem Eifer, den Sie an sich als nicht tadelnswert erkennen werden, nicht nur das beimessen, was in seinem Ausdrucke Ihnen gefällt, sondern auch, was Ihnen mißfällt.

Richard Wagner.

Wilhelm Baumgartners Lieder.

(1852.)

Die Stellung der heutigen Lyrik zum modernen Leben ist eine so künstliche und vielfach vermittelte, daß oft schwer anzugeben ist, worin ihr Eindruck auf unsre Empfindung eigentlich bestehe. Am schwierigsten wird dies bei den in unsre Kunstmusik übersetzten Gedichten unsrer Literaturlyrik fallen: Gedichte, die fast kaum nur für den laut gesprochenen Vortrag, sondern meist bloß für die stumme Lektüre bestimmt sind, werden in einer Weise in Musik gesetzt, daß sie, bei endlich gesungener Ausführung dem eigenen Dichter notwendig als etwas ihm Wildfremdes vorkommen müssen. Bei einem Gedichte, welches als Literaturgedicht bereits vollkommen der Ansicht des Dichters genügte, und somit eine musikalische Ausführung gar nicht aus sich bedang, kann die musikalische Komposition natürlich auch bloß wiederum ein besonderes Gedicht des Musikers sein, das mit dem Wortgedicht einen oft ganz willkürlichen, im besten Falle einen nur ganz allgemeinen Gefühlszusammenhang hat. Es handelt sich bei musikalischen Liederkompositionen unsrem liederspielenden und -singenden Publikum daher zunächst nur darum, ob eben die Musik, d. h. die Melodie, an sich gefällig und unterhaltend sei; der „Text" ist dann nur insofern von Wichtigkeit, als man zu den verschiedenen Versen dieselbe Melodie wiederholt singen oder spielen kann. Für das Gefallen dieser Melodien ist einzig die Mode und die in ihr herrschende Gesangsmanier maßgebend: dieses wechselt ganz für sich, ohne irgendwelchen Bezug zu irgendwelchem Gedichte, gerade wie die Kleidermode ohne die mindeste Berücksichtigung der menschlichen Gestalt wechselt; so herrschte einst die Rossinische Gesangsmanier zugleich mit den bauschigen Gigot-

Ärmeln und engen kurzen Kleiderröcken unsrer Damen, wie heute die gefühlsaffektierende Bellini=Donizettische Manier mit den engen Ärmeln, und den bauschig aufgesteiften, langen Kleiderröcken zusammenfällt. Die Notwendigkeit dieser Moden nachzuweisen, überlasse ich dem Naturforscher — im Gebiete unsrer Zivilisation. Ein beliebter und gesuchter Komponist in diesem Genre zu werden, fällt daher jetzt ebenso leicht, als sich zu einem beliebten und gesuchten Schneider zu machen: die Fähigkeit, das hier bezeichnete Modebedürfnis zu befriedigen, ist nicht im mindesten an die Bedingungen des Genies geknüpft, und nur dem Zufall gebührt das Verdienst, das ab und zu den einzelnen über die Masse erhebt.

Wen nach dem Ruhme, ein moderner, beliebter Liederkomponist in dem genannten Sinne zu sein, nicht gelüstet, sondern wen als Musiker es verlangt, die Empfindung, die ein Gedicht ihm hervorrief, durch die Mittel seiner Kunst so auszudrücken, daß er sie auch anderen mitteilen könne, der ist für sein Verfahren allerdings zu einer bei weitem innigeren Beziehung zu dem Gedichte genötigt, als es dort der Fall war. Die gewonnene Empfindung, wie er sie als Musiker aufnahm, gibt ihm zunächst das Tongebilde ein, in welchem sie sich mit befriedigender Kenntlichkeit ausspricht: die nötige individuelle Gestalt gelingt ihm aber nur dann dem Gebilde zu geben, wenn er die sinnliche Erscheinung desselben in die innigste Berührung mit der wiederum sinnlichen Erscheinung des Wortgedichtes selbst setzt. Auf diesem Wege und bei diesem Verfahren treffen wir Wilhelm Baumgartner an: es ist dies unstreitig die einzig wahrhaft künstlerische Richtung, in der sich der Modemusiker dem modernen Dichter gegenüber bewegen kann. Die Tongebilde Baumgartners, wie sie in der Gesangsmelodie und einer Begleitung, welche diese Melodie wiederum trägt und verdeutlicht, erscheinen, sind zunächst Produkte rein musikalischer Erfindung, erfreulich ist hier aber sogleich die Wahrnehmung, wie diese Gebilde ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalte des Gedichtes angeregt sind, was uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis gibt. Durchgehends sind diese Tongebilde edel, und jeder Einfluß der modernen Manier auf sie verliert sich genau in dem Maße, als sie in ihrer sinnlichen Erscheinung an die ebenfalls sinnliche Kundgebung des Gedichtes sich anschließen, wo von dem Komponisten bei seiner natürlichen Stellung zum Dichter geradewegs das Bedürfnis gefühlt wird. In dieser Richtung, wenn

er ihr bei seinem gesunden künstlerischen Gefühle treu bleibt, muß Baumgartner endlich in die Notwendigkeit geraten, den Dichter aufzusuchen, der durch seine Gedichte nichts mehr der rein musikalischen Willkür des Komponisten überlasse, sondern in ihnen ihm den vollständigen sinnlichen wie sinnvollen Keim für die Blüte der Melodie zuführe, also den Dichter, der nicht nur seine Empfindung zu musikalischer Erfindung allgemeinhin anrege, sondern in seinem Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführe. Möge Baumgartner diesen Dichter in seinem schweizerischen Landsmanne und Freunde Gottfried Keller finden, und der gemeinsamen Schöpfungskraft beider das wirkliche, von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied entblühen, das in den Produkten der heutigen Mode gar nicht vorhanden ist, und dem Baumgartner seinerseits in seinen uns vorliegenden Liedern mit liebenswürdigem Eifer zustrebt. Auf diese Lieder hier näher einzugehen, könnte nicht in dem Zwecke dieses Blattes und demgemäß meiner Mitteilung liegen, wogegen es meine Absicht einzig war, auf den charakteristischen Unterschied der Baumgartnerschen Lieder von den heutigen Modeliedern aufmerksam zu machen, und somit alle diejenigen, denen eine so unterschiedene Erscheinung willkommen ist, auf sie anzuweisen.

Vorwort zu der Veröffentlichung der als Manuskript gedruckten Dichtung des „Ringes des Nibelungen“.

(1853.)

Zu dem Zwecke einer vertrauten Mitteilung an Freunde und solche, bei denen ich eine besondere Teilnahme an dem Gegenstande voraussetzen darf, ließ ich von der vorliegenden Dichtung eine geringe Anzahl von Exemplaren durch Satz und Druck auf meine Kosten herstellen. Demnach erziele ich durch die Verteilung derselben an Entfernte, diese zu Mitwissern eines Vorhabens zu machen, zu dessen Ausführung ich einer größeren Reihe von Jahren, sowie der außerordentlichen Mithilfe besonders günstiger Umstände bedarf, da dieses Vorhaben, meiner Absicht wie der Natur der Sache nach, erst dann verwirklicht sein kann, wenn mein hier mitgeteiltes Dichtwerk musikalisch ausgeführt und szenisch dargestellt ist. Bin ich mir nun wohl über beide Möglichkeiten der Ausführung klar und habe ich selbst auch die der szenischen Darstellung — allerdings nur durch ein bisher noch nicht dagewesenes Zusammenwirken jetzt zerstreuter und für diesen Zweck noch ungeübter, dennoch aber der Anlage nach vorhandener künstlerischer Kräfte — meiner Erfahrung gemäß genau erwogen: so sieht doch jeder, der den bezeichneten Charakter meines Vorhabens erkennt, ein, daß die Mitteilung meines Dichtwerkes — gleichsam des Entwurfes zu jenem beabsichtigten wirklichen Kunstwerke — jetzt in keiner Weise für die Öffentlichkeit berechnet sein kann, weshalb ich auch das Anerbieten einer öffentlichen Herausgabe, welche Vorteile sie mir sonst auch gewährt hätte, von mir wies. Sollte dagegen ein leicht denkbarer Zufall dieses Buch einem

Unberufenen in die Hände führen, der, die Bestimmung desselben verkennend, es schlechthin für ein literarisches Produkt hielte und sich gemüßigt fühlte, auf irgend eine Weise es vor die literarische Öffentlichkeit zu ziehen, so erachte ich mich daher im Rechte, wenn ich ein solches Beginnen der gebührenden Beachtung meiner Freunde empfehle.

Richard Wagner.

Metaphysik der Geschlechtsliebe.

(Bruchstück eines Briefes an Arthur Schopenhauer.)

(1858.)

„Endlich hat jedes Jahr auch einen und den anderen Fall von gemeinschaftlichem Selbstmord eines liebenden, aber durch äußere Umstände verhinderten Paares aufzuweisen; wobei mir inzwischen unerklärlich bleibt, wie die, welche, gegenseitiger Liebe gewiß, im Genusse dieser die höchste Seligkeit zu finden erwarten, nicht lieber durch die äußersten Schritte sich allen Verhältnissen entziehen und jedes Ungemach erdulden, als daß sie mit dem Leben ein Glück aufgeben, über welches hinaus ihnen kein größeres denkbar ist." —

Es reizt mich, anzunehmen, daß Sie hiervon wirklich keine Erklärung gefunden hätten, weil es mir schmeichelt, an einen solchen Punkt anzuknüpfen, um Ihnen eine Anschauung mitzuteilen, in der sich mir selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens — und zwar nicht eben nur des individuellen Willens — darstellt.

Sie einzig geben mir das Material der Begriffe, durch die meine Anschauung auf philosophischem Wege mitteilbar wird; und versuche ich, mich darüber deutlich zu machen, so geschieht es nur im Vertrauen auf das durch Sie Erlernte. Sehen Sie es auch meiner Ungeübtheit, vielleicht auch Unbegabtheit zur Dialektik nach, wenn ich nur auf Umwegen und namentlich erst durch Darstellung der vollkommensten und höchsten Erscheinung der von mir gemeinten Willensentscheidung zur Erklärung des von Ihnen angezogenen Falles gelange, den ich eben nur als einen unvollkommenen und niederen Grad jener verstehen kann . . . . .

Vom Wiener Hofoperntheater.

(1861.)

Das neue Ballett „Gräfin Egmont" von Herrn Ballettmeister Rota hat kürzlich bei seiner ersten Aufführung alles überrascht. Selten sah man eine so glänzende und geschmackvolle Ausstattung, aber noch seltener wohl ein ebenso reich- und phantasievoll komponiertes, wie meisterlich ausgeführtes Ensemble. Fast erdrückend war die Kontinuität der choreographischen Effekte, namentlich im ersten Akte, welcher den Zuschauer unwillkürlich in eine ähnliche Ekstase versetzt, wie sie durch eines jener seltenen großen Kunstfeuerwerke hervorgebracht wird, bei welchen das Unaufhörliche und Ununterbrochene der Steigerung eine unwiderstehlich hinreißende, ja, der Ungewohntheit des Eindruckes wegen fast erhabene Wirkung auf uns ausübt. Am Schlusse des großen Walzers im ersten Akte schien wirklich ein solch berauschender Eindruck sich des ganzen Publikums bemächtigt zu haben: es verlangte stürmisch Herrn Rota bei offener Szene, um in ihm den Zauberer zu begrüßen, der ihm ein wahres Wunder der Choreographie vorgeführt. Um die fast gefährlich erregte Stimmung der Zuschauer zu befriedigen, bedurfte es in der Folge der unermüdlichen Anstrengung der genialen Couqui, welche durch ihre erstaunliche, höchst mannigfaltige und dadurch so wohltätig fesselnde Leistung sich als eine der bedeutendsten Koryphäen ihrer lieblichen Kunst bewährt. Von Sylphide, Elle, Willi oder ähnlichem ätherischen Wesen, wie es zuletzt fast allgemein den Stoff zur Balletthelbin hergab, war diesmal im Sujet abgesehen. Eine von bedenklichem Leichtsinn erfaßte junge Gräfin, deren alberner Gemahl (vermutlich auf Grund chronistischer Genauigkeit) unglücklicherweise den würdigen Namen Egmont trägt, führt, um sich als Grisette für das Ennui der vornehmen Dame zu entschädigen,

ein doppeltes Leben, täuscht durch fabelhaft schnell und oft ausgeführte Verkleidungen eine dreifach sie verfolgende Eifersucht, gerät in den Fall, als Grisette wie als Gräfin unablässig Tanzfesten beizuwohnen und gibt diesen Verlockungen in so exzentrischer Weise sich hin, daß man schließlich ungewiß ist, ob sie aus Schreck über den Selbstmord ihres Geblieten erliegt oder sich wirklich zu Tod getanzt hat. Bei dieser letzten, durch den Vorgang zugleich gerechtfertigten Annahme würde sie als die Psyche jener merkwürdigen Roué-Welt der Régence in Paris erscheinen, die aus ihrer Verdammung nicht anders als auf ihre Weise sich erlösen konnte und so anmutig wie möglich in selbstmörderischem Tanze sich verflüchtigte. Unmöglich konnte man der wirklich tragischen Leidenschaftlichkeit der hinreißenden Tänzerin mit Aufmerksamkeit folgen, ohne auf eine ähnliche ideale Deutung der von ihr dargestellten Exzentrizität zu verfallen.

Bestätigen wir nur noch, daß bis in das kleinste Detail der verschiedenen Divertessements sich eine vortrefflich gelaunte, von zierlichstem Geschmack geleitete Erfindung kundgab, sowie nach jeder Seite hin ein verständnisvoller Eifer das Auge phantasiereich zu unterhalten und gerade selbst das Bizarre des Sujets und Kostümes in ein behaglich ironisches Licht zu setzen verstand, wozu namentlich auch die Ausführungen des gut inspirierten Dekorationsmalers in ganz überraschender Weise beitragen, so dürfen wir Herrn Rota und allen unter seiner Anleitung Mitwirkenden das Zeugnis nicht versagen, in ihrem Genre etwas ganz Vorzügliches, der vollsten Anerkennung Wertes geleistet zu haben, womit dann zugleich auch Herrn Direktor Salvi, der eine solche Leistung veranlaßte und überwachte, sein gebührendes Lob ausgesprochen ist.

Herrn Salvi ist aber außerdem zu diesem gewiß höchst günstigen Erfolge sehr Glück zu wünschen; wie er zeigte, was nach dieser Seite hin seine Geschäftsführung zu leisten imstande ist, wird ihm durch dieses glänzende Repertoirestück zugleich Lust und Zeit verschafft, den schwer behinderten Leistungen der Oper aufzuhelfen. Seit seinem Antritte der Direktion war ihm die schwere Aufgabe gestellt, mit einem vor kurzem noch vollständigen, jetzt aber lückenhaft gewordenen Personale den nicht immer freundlich gespannten Erwartungen zu entsprechen, mit denen eine neue Verwaltung begrüßt wird. Wer nun die außerordentlichen Schwierigkeiten nur einigermaßen billig erwägt, mit denen gegenwärtig eine

Operndirektion zu kämpfen hat, um sich guter Künstler zu versichern, wird begreifen, daß die Direktion der Wiener Oper schon deshalb es besonders schwer hat, entstandene Lücken auszufüllen, weil sie anerkannt die beste Deutschlands ist, und von nirgends her ihr die abgehenden Kräfte kommen können, weil sie an anderen deutschen Theatern eben gar nicht anzutreffen sind. Wer diese Not wohl ermißt, sollte füglich mit weniger Härte, als dies gewöhnlich geschieht, einer Person die Schuld eines durchaus allgemeinen Übelstandes bemessen; mit einigem Wohlwollen wird dagegen leicht anerkannt werden können, daß, wenn Herr Salvi auch nicht plötzlich das Allererwünschteste erreichen konnte, er für jeden seiner Schritte den üblen Umständen gegenüber wenigstens das Zweckmäßigste tat.

So war und ist es an und für sich gewiß kein Kleines, neben Ander einen zweiten Tenor zu finden, den man mit einigem Anspruch auf freundliche Aufnahme diesem liebenswürdigsten, hier und überall mit so vollem Rechte hoch gefeierten Künstler zur Seite stellen könnte, — was andererseits aber, bei dem ungeheuren Bedarf unseres Repertoires, eine unerläßliche Notwendigkeit ist. Eine geradeswegs unlösbare Schwierigkeit war es jedoch, schnell einen Tenor zu finden, welcher Ander auch nur vorübergehend ersetzte, als dieser durch Unwohlsein beim Beginn der Wintersaison außer Aktivität gesetzt war. Das zur Nothilfe ausgeführte Engagement des eben vakanten Herrn Stighelli hatte jedenfalls das Zweckmäßige, daß es die Direktion in den Besitz eines Sängers brachte, der in einem größeren Repertoire eingeübt war, wodurch man einzig zu der Möglichkeit gelangte, überhaupt die Opernaufführungen ununterbrochen fortsetzen zu können. Allerdings war Stighelli nur in den Werken des italienischen und französischen Repertoires einstudiert; aber er hatte den Ruf eines tüchtigen und wohlgeschulten Sängers, als welcher er auf bedeutenden Bühnen Europas anerkannt war. Als solcher hat er sich nun auch dem Kenner bewährt, wenngleich das höhere Talent sowie ein sympathisches Naturell ihm allerdings leider versagt sind. Aber war er als ein vollkommener Künstler, als eigentliches Objekt einer durch die Umstände gänzlich frei erhaltenen Wahl dem Publikum vorgeführt worden? Lag es in dem Wunsche oder nur selbst in der Annahme des Direktors, einige Monate lang ihm fast einzig das Repertoire eines ersten Tenors zu übergehen? Oder ist Herrn

Salvi der Versuch mit diesem Sänger als Aushilfe schwerer anzurechnen, als wenn er durch ein etwaiges Engegament des Herrn Grimminger einen dem Wiener Publikum als stimmlos bekannt gewordenen Sänger von neuem vorgeführt hätte? Welche Wahl aber war sonst vorgeschlagen?

Wie wir hören, ist es der Umsicht Salvis gelungen, alle ihm erteilten unfruchtbaren Ratschläge am besten dadurch zu beschämen, daß er auf den geschicktesten Umwegen außerhalb Deutschlands sich eines Tenors zu versichern wußte, von dessen Vorhandensein seine Ratgeber nicht einmal Kenntnis hatten. Es ist hier die Rede von dem Tenoristen Morini, einem geborenen Elsasser, in Paris zum Musiker, in Italien zum Sänger gebildet, welcher zuletzt in Madrid als erster Tenor der Opernsaison größtes Glück machte und von Herrn Salvi für die Idee, durch solide künstlerische Tätigkeit an dem ersten deutschen Operntheater sich eine dauernde Stellung zu gründen, gewonnen wurde. Bestätigt sich, was uns von sachverständiger Seite zugekommen ist, und bewährt sich Herr Morini als der mit schöner Stimme begabte, wirklich gebildete und talentvolle, angenehme Künstler, als welchen er uns allen Ernstes bezeichnet worden ist, so dürfte in Wahrheit das Verdienst einer ungewöhnlichen Umsicht Herrn Salvi diesmal wohl schwer zu bestreiten sein.

Dürfen wir hierzu nun noch die freudige Nachricht bringen, daß Herr Ander, über dessen totalen Stimmverlust schon mit so eigentümlichem Behagen Gerüchte verbreitet waren, schöner und frischer als je wieder über sein so sympathisches Gesangsorgan verfügt und nur noch einer nötigen kurzen Schonung bedarf, um durch seine hinreißende Mitwirkung die eigentlichen Schätze unsres Opernrepertoires uns wieder zu erschließen, so sehen wir den Zeitpunkt in baldiger Nähe, wo wir nicht nur Herrn Salvis sachverständigen Eifer beloben, sondern auch zu seinem Glücke ihm gratulieren können. Er wird uns dann, während in Berlin ein vollblütiger deutscher Edelmann als Intendant des deutschen Hoftheaters mit einer besonders hierzu engagierten italienischen Operngesellschaft die Wintersaison eröffnet, Wagners neueste Oper vorführen, und zwar trotz der eifrigsten Gegenbemühungen deutscher Musikkritiker, denen dieses Werk zu deutsch dünkt, um es gelten lassen zu können. Möge bis dahin Herr Salvi über die vielen Angriffe, denen er jetzt ausgesetzt war, sich mit dem Schicksale des mutig von ihm verfochtenen

deutschen Werkes trösten; es wird vermutlich nicht härter ausfallen, als das seiner Vorgänger, derselben Werke, welche von denselben Kritikern mit demselben Übelwollen im voraus denunziert wurden und dennoch vom Publikum, das sich guten Aufführungen gegenüber nun eimal nicht irre machen läßt, gerecht und freundlich aufgenommen worden sind. Somit wird wohl auch diesmal die Gerechtigkeit nicht ausbleiben, sobald der Appell an die Tat möglich ist, welchen einzig jene Anfeindungen eben zu verhindern suchen. Die Tat, die Tatsache wird aber auch bald Herrn Salvi absolvieren und somit das in ihn gesetzte allerhöchste Vertrauen rechtfertigen.

Wir aber hielten diesen kleinen Exkurs, diesen Anruf des Wohlwollens für die jetzige Direktion des Hofoperntheaters hier für nicht ganz unschicklich ausgeführt, weil wir ihn an den Bericht über den ersten großen Sukzeß der neuen Verwaltung anknüpfen konnten. Ward dieser Erfolg, wie es unter den Umständen einzig möglich war, zwar nur auf dem leichteren Felde des Balletts gewonnen, so vermochten wir doch eben zugleich anzudeuten, auf welch' bedeutenderem Felde nach den endlich überwundenen Schwierigkeiten nun gleiche Erfolge bevorstehen dürften. Somit: jedem seine Stunde!

Zwei Erklärungen in der Augsburger Allgemeinen Zeitung.

(1865 und 1869.)

I.

Zur Erwiderung des Aufsatzes „Richard Wagner und die öffentliche Meinung“.

Von der Großmut Sr. Majestät des Königs von Bayern nach München berufen, um nach schwerem Kämpfen und Ringen die Früchte eines mühevollen Künstlerlebens im ungestörten Genuß von Ruhe und Arbeitsmuße zu ernten, muß ich, in größter Zurückgezogenheit nur der Befehle meines erhabenen Beschützers gewärtig, aus diesem Asyl plötzlich durch Angriffe auf meine Person, durch einen Sturm öffentlicher Beschuldigungen gestört werden, wie sie sonst nur aus Gerichtsverhandlungen, und dort noch mit gewissen herkömmlichen Rücksichten, in die Zeitungen überzugehen pflegen.

Ich habe erlebt, daß in London und Paris die Blätter ihrerzeit auf das schonungsloseste sich über meine künstlerischen Arbeiten und Tendenzen lustig machten, daß man mein Werk in den Staub trat und im Theater auspfiff; daß meine Person, mein Privatcharakter, meine bürgerlichen Eigenschaften und häuslichen Gewohnheiten in ehrenrührigster Weise der öffentlichen Schmähung übergeben werden sollten, das hatte ich erst zu erleben, wo meinen Werken Anerkennung gezollt, meinem Dichten und Trachten das Zeugnis männlichen Ernstes und edler Bedeutung gegeben wird. Welche Lehre aus der Beherzigung dieses, leider bei uns Deutschen nicht

seltenen Falles zu entnehmen ist, überlasse ich denjenigen zu prüfen, welche sich zur Bildung und Veredlung des Volkes berufen fühlen; mir muß es genügen, diese traurige Erfahrung diesmal als eine an mir selbst gemachte zu bestätigen und zur Beruhigung der öffentlichen Meinung sowie aus Achtung vor dem bayerischen Volk, in dessen Mitte ich mich plötzlich als zu seinem Unheil vorhanden dargestellt sehe, die zur Widerlegung der mir gemachten Beschuldigungen nötigen Erklärungen zu geben.

Ehe ich mich zu der niedrigen, mir jedenfalls sehr unangemessenen Arbeit herablasse, die von meinem Ankläger mir zu Last gegebenen Punkte einzeln zu widerlegen, glaube ich, aus der angegebenen einzig hierzu mich bestimmenden Rücksicht, in positiver Weise mich zuvor über den Charakter meiner hiesigen Stellung äußern zu müssen.

Nachdem die Großmut Sr. Majestät des Königs mir die nötigen Mittel angewiesen, die mich bestimmen sollten, überhaupt in München zu leben und ungestört meinen, im übrigen auf Ertrag von auswärts berechneten Arbeiten nachgehen zu können, erteilten mir Sr. Majestät im vorigen Herbst den besonderen Auftrag der musikalischen Ausführung meines ganzen Nibelungenwerks, eines Zyklus von vier vollständigen musikalischen Dramen, deren jedes den vollen Umfang und die Bedeutung einer meiner früheren Opern hat. Für diese Bestellung, deren Annahme mich nötigte, auf längere Jahre jede Arbeit, welche auf sofortige Verbreitung und Honorierung durch die deutschen Theater berechnet sein konnte, beiseite zu legen, wurden mir im Namen Sr. Majestät unter vertragsmäßigen Bedingungen Vergünstigungen zugewiesen, welche das nicht überschritten, was bayerische Könige bereits bei ähnlichen Bestellungen auf Werke der Kunst und Wissenschaft gewährt hatten. Somit im Recht, mich nicht als Günstling, sondern als ganz im Verhältnis seiner Arbeit wohlbezahlten Künstler zu betrachten, glaube ich zunächst niemandem Rechenschaft von der Verwendung meines Verdienstes ablegen zu müssen, es sei denn, daß ich mich dafür zu entschuldigen hätte, für meine Arbeit denselben entsprechenden Lohn gefunden zu haben, welchen Maler, Bildhauer, Architekten, Gelehrte usw. wiederholt und häufig fanden. Wie hoch ich dennoch das Glück anschlug, ganz unerwartet gerade hier den hochherzigen Gönner, der eben den Wert des kühnsten meiner künstlerischen Plane zu schätzen wußte, gefunden zu haben, möge daraus ersehen werden, daß ich alsbald mir von

Sr. Majestät dem Könige die Genehmigung zu meiner Naturalisierung als Bayer erbat und dafür die nötigen Aufträge erteilte. Wenn auch die deutsche Kunst nicht bayerisch, sondern nur deutsch sein kann, so ist München doch die Hauptstadt dieser deutschen Kunst; hier unter dem Schutz eines mich begeisternden Fürsten gänzlich mich heimisch und volksangehörig zu fühlen, war mir, dem Vielumhergeirrten, lange Heimatlosen, ein inniges, wahres Bedürfnis. Von je an große Zurückgezogenheit dem öffentlichen Leben gegenüber gewöhnt, meist kränklich und an den Nachwehen leidenvoller Jahre siechend, mußte ich in den ersten Zeiten meiner hiesigen Niederlassung es für später mir aufsparen, meinem herzlichen Verlangen nach Befreundung in weiteren Kreisen zur Verwirklichung der von mir beschlossenen gänzlichen Naturalisierung in Bayern gerecht zu werden.

Welches Truggespinst aus dieser meiner hiermit wahrheitsgetreu bezeichneten Lage und Stimmung dagegen, während ich mich ihrer naturgemäßen Entwicklung hingab, gebildet und der öffentlichen Meinung heute als Schreckbild vorgeführt wird, mag sich nun ergeben, wenn ich näher auf die zu widerlegenden Punkte des Artikels des Herrn . . . aus München eingehe.

Diese Widerlegung konnte ich keinem Freunde überlassen, weil dem Vorzug eines von der Redaktion mit Auszeichnung empfohlenen Anonymus mindestens das Gewicht des Namens des widerlegenden Angeklagten selbst entgegenzustellen war, während zu fürchten stand, daß mein Freund die verdächtigende Einführung als eines meiner „Genossen" für den Eindruck seiner Erwiderung geschadet haben würde.

Zuvörderst habe ich meinen unbekannten Ankläger darauf aufmerksam zu machen, daß er seinen Artikel wohl nicht sine ira, aber sine studio verfaßt hat. Es müßte ihm bei einigem Fleiß die große Konfusion nicht entgangen sein, in welche er sich bei anscheinend scharfsinniger Kombination in der Kritik der Zeitdata eines früheren Berichts und meiner darauf erfolgten „lakonischen" Entgegnung* verwickelt.

---

* „Lediglich zur Beruhigung meiner auswärtigen Freunde erkläre ich die in einer Münchener Korrespondenz der gestrigen Nummer der Allg. Ztg. über mich und meine hiesigen Freunde gemachten Mitteilungen für falsch.

Richard Wagner."

(Beibl. Nr. 46 der Augsb. Allg. Zeitg. vom 15. Februar 1865.)

Er glaubt berechnen zu können, daß ich zu meiner Erwiderung, welche im Beiblatt vom 15. Februar zu lesen ist und sich auf einen Bericht im Hauptblatt vom 14. Februar bezog, zwei Tage Bedenkzeit mir gelassen habe, und sucht hieraus zu schließen, daß ich in jener Zeit selbst an das Unglück geglaubt habe, welches ihn mit „sittlicher Befriedigung“ erfüllt. Für diese Annahme fernere Beweise zu häufen, dünkt ihn besonders wichtig. Er begründet sie namentlich auch auf meine Haltung während der Aufführung des „Tannhäuser“ (Sonntag, 12. Februar), in welcher ich „vergeblich auf die Beleuchtung der Königsloge“ gewartet haben soll. Nach seiner Meinung glaubte „auch jener Teil der Zuhörer daran, die den Compositeur in offenbar demonstrativer Absicht am Schluß stürmisch auf die Bühne riefen“. Hierzu vergleiche man zunächst den eigenen Bericht der Allg. Ztg. über den Charakter dieser Aufführung und ihre Aufnahme von seiten des Publikums, welche dort als eine noch nicht erlebte warme bezeichnet wird — und hierzu halte man wiederum die spätere Behauptung meines Anklägers: das Publikum Münchens habe „mit dem Gefühl allgemein sittlicher Befriedigung“ die Nachricht meines Sturzes begrüßt, um sich das eine oder das andere zu erklären. Was meine getäuschte Erwartung der Beleuchtung der Königsloge betrifft, so empfinde ich zwar hier die andererseits nicht sehr edel ausgebeutete große Schwierigkeit meiner persönlichen Stellung, welche mir die Berührung derjenigen erhabenen Beziehungen, die mein Gegner unzart genug antastet, als gänzlich unstatthaft erscheinen läßt; in diesem Fall glaube ich jedoch ohne Indiskretion ber chten zu können, daß mir die Gründe, weshalb Se. Majestät der König jener Aufführung des „Tannhäuser“ sowie der vorangehenden des „Fliegenden Holländer“ nicht beiwohnte, im voraus bekannt waren. Vermutlich werden diese auch meinem Ankläger begreiflich werden, wenn er erfahren wird, daß und unter welchen charakteristischen Umständen Se. Majestät der König zu einer anderen Zeit Aufführungen dieser Opern mit seiner Gegenwart auszeichnen wird.

Bereits an demselben Sonntag vernahm mein Ankläger „von vielfacher Seite“ mein Unglück berichtet. Die bereits in den „Neuesten Nachrichten“ vom gleichen Tage erhaltene Widerlegung ähnlicher Gerüchte wurde von ihm nicht beachtet; hätte er sich nach der Quelle erkundigt, aus welcher sie floß, so würde er wissen, daß, wäre ich selbst vorher in Zweifel gewesen, ich von da ab nicht erst noch drei bis

vier Tage zu warten hatte, um aus meiner eigenen Ungewißheit zu kommen. Dagegen erkundige er sich bei dem „in seiner Stellung wohl bestunterrichteten Gewährsmann", wer ihm die Fabel von dem Pechtschen Porträt, für welches ich eine Rechnung von 1000 Gulden eingereicht haben soll, berichtete. Ich versichere meinem Ankläger, daß dies im günstigsten Falle ein Selbsthintergangener gewesen sein kann, denn an der Sache ist nicht ein wahres Wort, wie die betreffende Hofbehörde ihm auf seine Anfrage sofort bezeugen wird, während der wirklich sich hieran knüpfende Vorgang nur einer ungemein ehrenden Deutung fähig ist.

Daß mein Ankläger, wie in den angezogenen Punkten, so in allen übrigen, schlecht unterrichtet ist oder absichtlich der Wahrheit widerspricht, geht z. B. auch aus seinen Behauptungen über meinen geehrten Freund Semper (dessen Audienz bei Sr. Maj. dem König während eines neulichen Besuchs in München von dem Korrespondenten der Allg. Ztg. kühn geleugnet wurde) hervor. Ich kann ihm dagegen versichern, daß ihm auch in dieser Hinsicht die Pläne Sr. Maj. des Königs ebenso unbekannt sind, als es mir unstatthaft sein muß, durch Bezeichnung derselben hier den Entschlüssen des Monarchen vorzugreifen.

Es freut mich ganz besonders, durch meinen Ankläger in die Lage zu kommen, in der Allg. Ztg. dem Komponisten des „Tannhäuser" und „Lohengrin" ein so anerkennendes Lob gespendet zu sehen, wie es sich selbst mein seit langen Jahren mir bekannter Freund Pecht in seinem von ihm berührten „byzantinischen" Artikel nicht hat beikommen lassen: zu bedauern ist, daß, während er meinen Künstlerernst erhebt, er es dagegen für gut findet, als Mensch mich leichtfertig und frivol darzustellen. In Paris erging mir dies anders: da fand man meine Kunst und ihre Tendenzen „détestables", aber man wies auf mich als auf das Muster eines Mannes, der dem Ernst seiner künstlerischen Überzeugungen die unmittelbar gebotenen allergünstigsten Chancen, eine ganz besondere „Fortune" zu machen, ohne auch nur einen Augenblick zu schwanken, willig aufopferte und dafür sich in die Lage begab, welche ein dreijähriger gänzlich hilfloser Aufenthalt in seinem deutschen Vaterland so verschlimmerte, daß er vor einem Jahre im Begrffe stand, jeder Hoffnung, seine neueren Werke aufführen zu können, somit jeder Hoffnung auf die fernere Ausübung seiner Kunst selbst zu entsagen, und gänzlich zu verschwinden entschlossen war.

Wenn diesen Künstler damals die hochherzige Berufung des großmütigen Fürsten, dem mein Ankläger jetzt deshalb gern „sittliche Entrüstungs“-Verlegenheiten bereiten möchte, aus der soeben bezeichneten Lage befreite, um ihn heiteren Mutes seiner Kunst und seinen berechtigten Hoffnungen wiederzugeben, so nennt er dies mit aufreizender, wenn auch nur andeutender Übertreibung der aufgewandten Opfer (welche übrigens nicht unbedingt, sondern gegen die Verpflichtung späterer Zurückerstattung aus dem Ertrag meiner anderweitigen Arbeiten geleistet wurden) Schuldenbezahlung usw. Diese freundliche — Grobheit wird ihm geläufig, trotzdem, daß er zuvor selbst die „Nichtausübung des schönen fürstlichen Vorrechts“ (der Freigebigkeit gegen Künstler), durch welche „unsere größten deutschen Geister leider so oft bittere Not“ erfahren mußten, beklagt. Ihn kann einzig unsre Annahme der Unaufrichtigkeit dieser Klage retten, denn aufrichtiger ist er jedenfalls, wenn er seine Entrüstung darüber ausspricht, daß ein übrigens von ihm hoch, sehr hoch gestellter Künstler genügend für seine Arbeit belohnt wird, um sich einen angenehmen Haushalt zu bilden. Anstatt sich, wie hier an einem Beispiel möglich war, von den besonderen Bedürfnissen eines Künstlers gerade meiner Art einige Knentnis und Verständnis zu verschaffen, zieht mein Ankläger es vor, das, was sonst nur den Stoff zu müßigen Plaudereien darbietet, zum Gegenstand der öffentlichen Bezichtigung eines als ernster Künstler von ihm hochgestellten Mannes zu erheben, und es glückt ihm wirklich, hierzu sich von der löblichen Redaktion der Allg. Ztg. das Zeugnis zu gewinnen: „wohlberechtigt“ in einer Sache, die so delikate Rücksichten und so ernste Interessen berührt, ein Urteil abzugeben.

Kann ich nach dieser Seite hin mich nur über die gänzliche Ungehörigkeit und Unschicklichkeit der mir gemachten Vorwürfe auslassen, so habe ich nun ernstlicher nur noch der Anklage der Münchener Musikzustände zu begegnen. Welches Urteil ich mir über die heutigen deutschen Musikzustände gebildet habe, wird das Publikum nächstens zu erfahren Gelegenheit erhalten; welche Hoffnung für ihre Hebung ich gerade auf die Mitwirkung Münchens gründe, wird dann wohl auch einleuchten; und es wird zu erfahren sein, wie vorteilhaft ich von den Erfolgen des hochverdienten Generalmusikdirektors Franz Lachner denken muß, daß ich, der ich kein unexperimentierter Phantast bin, diese Hoffnung eben auf den Boden dieser Erfolge gründe.

Was kann nun der Sinn dieser, milde gesagt, ebenso unüberlegten wie leicht zu widerlegenden Anklagen sein? Ist es der wirklich vorgegebene Zweck, zu verhüten, daß „immer düsterer eine Wolke sich lege zwischen die herzliche Liebe des bayerischen Volks und das hehre Bild seines jugendlichen Königs“ dadurch, „daß sein erhabener Name stets aufs neue mit all diesen wahren und erlogenen Gerüchten in nicht immer sehr würdiger Weise verflochten wird?“ Aber die wahren Gerüchte über mein wirkliches Verhältnis zu Sr. Maj. dem Könige können, wie der Kläger selbst gesteht, ihm nur zum Ruhm gereichen. Wer bringt dagegen die erlogenen Gerüchte in unwürdiger Weise in Berührung mit dem erhabenen Namen des Königs? Doch offenbar diejenigen, denen an der düsteren Wolke gelegen sein muß, zu der sie eben mit Eifer den Staub aufwerfen? Und welches ist der wirkliche Eindruck dieses Wolkenaufregens auf das wahre Volk? Rechnet man ab, was Neid und Scheelsucht bei gemeinen Naturen stets und unter allen Umständen bewirkt, so kommen mir aus allen gesellschaftlichen Kreisen sehr freundliche und vorurteilslose Auffassungen des großherzigen Benehmens Sr. Majestät des Königs auch gegen mich zu. Lag aber allen Parteien daran, die abenteuerlichsten Gerüchte von meiner vermeintlichen übereinflußreichen Stellung zu Sr. Majestät zu berichtigen, warum verständigte man sich darüber nicht mit mir, der ich durch jene ganz unstatthaften Annahmen nur belästigt werden, nun und nimmermehr aber zu der falschen Meinung, als seien sie begründet, Anlaß geben konnte? War dort die öffentliche Meinung auf die thörichteste Weise irregeführt, warum sie nun dadurch von neuem irreleiten, daß man sie glauben machen will: diese Günstlingsstellung, die in Wahrheit nie existierte, habe plötzlich aufgehört? Warum sich nicht einfach von mir die Bestätigung dessen holen, auf was sich in Wahrheit meine Beziehungen zu Sr. Majestät beschränken und von Anfang an beschränkt haben? Warum statt dessen bis zur offenbaren Unheilsandrohung gegen den herzlich geliebten Fürsten vorgehen?

Nicht mir, der öffentlichen Meinung schuldet mein Ankläger die Beantwortung dieser Fragen.

München, 20. Februar 1865.

Richard Wagner.

II.

Das Münchener Hoftheater.

(Zur Berichtigung.)

Die Leser der Allg. Ztg. sind kürzlich durch einen Artikel über das Münchener Hoftheater in betreff meines Verhältnisses zu dem Intendanten dieses Theaters in so irriger Weise berichtet worden, daß ich es für gut halten muß, die Redaktion dieses geschätzten Blattes um die Aufnahme der hiermit von mir versuchten besseren Belehrung über jenes Verhältnis zu bitten.

Als, infolge der erschütternden Ereignisse, welche vor drei Jahren Bayern die schwersten Prüfungen auferlegten, einige Personen, welche bis dahin behauptet hatten: „das Verhältnis eines dankbar ergebenen Künstlers zu seinem erhabenen Wohltäter bedrohe das Königreich mit Verderben," aus ihren ungemein einflußreichen Stellungen ausschieden, verstummten plötzlich auch in der Tagespresse die unbegreiflich dünkenden Anfeindungen und schonungslosen Verleumdungen, deren Wirkungen mich mit meinen Freunden zuvor von München vertrieben hatten. Nichtsdestoweniger konnten wir den nun bald an uns gerichteten großherzigen Einladungen zum Wiedereintritt in einen bedeutenden künstlerischen Wirkungskreis, der uns in der bayerischen Hauptstadt bereitet werden sollte, nur mit Bangigkeit und unverhohlen ausgedrücktem Mißtrauen in die Gewogenheit der dortigen Verhältnisse zu entsprechen uns gestimmt fühlen. Aber es galt endlich, deutlich ausgesprochenen und wirklich verpflichtenden Wünschen gemäß, dem Versuch, meine Idee zur Hebung der dramatischen Kunst und des deutschen Theaters zur Ausführung zu bringen, welche ich zuletzt in meinem (bei Kaiser in München veröffentlichten) „Bericht über eine in München zu errichtende Königliche Musikschule" niedergelegt hatte. Auf die Beurteilung der hierin ausgesprochenen Grundsätze habe ich zu verweisen, wenn man sich zu allernächst einen richtigen Begriff über mein Verhältnis zu der nun eingeleiteten Unternehmung bilden will; in betreff der praktischen Ausführbarkeit meiner Ansichten habe ich außerdem aber auch auf meine frühere Abhandlung „Über das Wiener Hofoperntheater" aufmerksam zu machen, welche ihrerzeit selbst von den erbittertsten Gegnern meiner Person und meiner Leistungen offen und vollständig mit Anerkennung beehrt wurde.

In Kürze zusammengefaßt, hätte die Tendenz einer, meinem Plane folgenden Bühnenleitung zu allernächst nur die wirkliche und zum einzigen Gesetz für die ausgebildete Korrektheit der theatralischen Leistungen zu erzielen gehabt, weil gerade hierin das deutsche Theater jedem ausländischen so bedauerlich nachsteht, daß an ein Gelingen höherer, dem deutschen Genius wahrhaft entsprechender Aufgaben gar nicht zu denken sein kann, ehe nicht dieser erste Grund der Bildung eines deutschen Stils gelegt ist. Ich war deshalb, wie ich hier beiläufig jedoch ausdrücklich erwähne, auch in München stets gegen die jetzt mich noch unzeitig dünkenden Aufführungen meiner eigenen Werke, von welchen ich öfter abriet, als ich zu ihnen aufmunterte; und wenn ich dagegen ein wahrhaft wünschenswertes Ziel vor mir sah, so war dieses: durch allmähliche Übung unsrer Künstler in der korrekten Darstellung der dramatischen Werke aller vorhandenen Stilgattungen zur Ausbildung eines der Münchener Bühne eigenen Personals zu gelangen, welches selbst für die richtige Lösung der allerschwierigsten Probleme, also für die Allerhöchsten Orts gewünschten Musteraufführungen, uns der Nötigung, auswärtige Kunstmittel herbeizuziehen, überhoben hätte.

Wie allerdings eine solche Tendenz der üblichen Routine in der Handhabung einer heutigen Theaterintendanz einzubilden war, mußte zu schwierigen Erwägungen führen. Die Intendanz selbst zu übernehmen, hätte mir das Sicherste dünken müssen; und da Vorgänge der Verleihung einer Hoftheaterintendanz z. B. an gebildete Literaten genügend für den Fall sprachen, wäre am Ende nichts Auffälliges darin zu ersehen gewesen, wenn ich für meine Person um die Ehre, mit der Intendanz betraut zu werden, nachgesucht hätte. Überflüssig ist es, die Gründe aufzuzählen, welche mich hiervon abhielten. Es wurde dagegen der bisherige Intendant der Hofmusik, der sich als sorgsamer und zuverlässiger Administrator bewährt hatte, auch für die Theaterintendanz ins Auge gefaßt. Die Bedenken, welche sich seiner Wahl entgegenstellten, bezogen sich zunächst auf ein allseitig mangelndes Vertrauen in die Befähigung und die Kenntnisse des Betreffenden; diesen Bedenken glaubte ich durch den Hinweis darauf begegnen zu dürfen, daß es zuvörderst eben nur des getreuen und pünktlichen Administrators, als welcher sich jener Herr ja bereits bewährt hatte, bedürfe, sowie, daß alles hiebei nur auf den guten Willen zu redlicher Hilfe und verständiger Ausführung ankomme, welchen ich andererseits auf das allerbestimmteste und

vertrauenerweckendste durch persönliche Versicherungen von dem bisherigen Intendanten der Hofmusik zugesagt erhielt. Hingegen wurde ich nun allerdings auch beizeiten auf die sehr abhängige soziale Stellung des betreffenden Herrn aufmerksam gemacht und darauf hingewiesen, daß es diesem wahrscheinlich, selbst gegen seine bessere Überzeugung, alsbald nach dem Antritt des ihm zugedachten Amtes schwer gemacht werden würde, seinen gegebenen Zusicherungen nachzukommen. Es fiel mir nicht leicht, alle diese Einwendungen und Besorgnisse zu entkräftigen, und ich habe Zeugnisse dafür anzurufen, daß es mich Mühe und große Überredung kostete, um meiner vertrauungsvollen Meinung Geltung und meinem Vorschlag Annahme zu verschaffen. Ob jedoch dieser Meinung und diesem Vorschlag allein die endliche Anstellung des jetzigen Hoftheaterintendanten zu verdanken sei, will ich nicht behaupten, sondern mit dem Vorhergehenden eben nur mein persönliches Verhältnis zu ihm bezeichnet wissen.

Über die Wendung dieses Verhältnisses habe ich mich des weiteren nicht mehr auszulassen: sie liegt klar erkenntlich in der anonymen Korrespondenz der „Allg. Ztg." vor, welche deutliche Spuren einer genauen Bekanntschaft mit dem Intendanzbureau des Königl. Hoftheaters aufweist, und gegen deren Richtigkeit ich mich hier zu verwahren hatte. Nur folgendes habe ich noch hinzuzufügen. Es ist von mir nie eine wirkliche Klage über die bezeichnete Wendung in der Haltung des Hoftheaterintendanten gegen mich geführt worden, da mich namentlich auch meine Beschämung durch den von mir selbst begangenen Mißgriff zu jedem Schweigen hierüber veranlaßte; ich hatte bei meiner ersten Berührung mit dem Münchener Hoftheater seit dem Antritt der neuen Intendanz an wenigen Anzeichen nur zu gewahren, welche Einflüsse sich dort geltend gemacht hatten und wie sehr begründet alle zuvor von mir niedergehaltenen Befürchtungen waren, um sofort mich zur gänzlichen Enthaltung von jeder Teilnahme an den Theaterangelegenheiten bestimmt zu fühlen. Einzig habe ich noch die Proben zur Aufführung meiner „Meistersinger" geleitet; ich gewann mir hierbei, von seiten des ersten wie des letzten Mitwirkenden, die eigentümliche Anerkennung, welche der Soldat dem Feldherrn zollt, der seine Sache versteht. Der Erfolg der allgemeinen Leistung war derart, daß er auf die Leistungen der Münchener Hofbühne im allgemeinen ein Licht warf, welches jetzt sehr sonderbarerweise als verzerrender Schein mir

entgegengehalten wird, wenn in meinem Vertrauen auf die Leistungen desselben Theaters bei der Ausführung eines neuen schwierigen Werkes von mir sich beängstigende Bedenken einfinden, sobald die Direktion aus eigenem Ermessen und eigener Kenntnis dabei verfährt. Das erste bis zum letzten Mitglied des hierbei verwendeten Künstlerpersonals wird wissen, ob ich Grund zu meinen Bedenken habe, denn sie fühlen alle es wiederum so gut, wie der Soldat, wenn der Führer seine Sache schlecht versteht.

Warum ich die Aufführung meines „Rheingoldes" nicht in der gleichen Weise persönlich überwachte, beruht auf einem festen Entschlusse, dessen Motive ich nach den vorangehenden Aufklärungen über mein Verhältnis zur Münchener Hoftheaterintendanz nicht weiter zu bezeichnen habe. Daß ich mit der Zurückhaltung meiner persönlichen Mitwirkung keine „von langer Hand gesponnene Intrige" gegen den Intendanten im Sinne hatte, bewies ich dadurch, daß ich, als die übeln Folgen des führerlosen Unternehmens sich herausstellten, selbst herbeieilte, nicht mehr um meinem Werke zu einer mir genügenden, sondern nur zu einer die Ehre der Intendanz rettenden Ausführung zu verhelfen. Daß auch diese meine Absicht dahin gedeutet wurde, als wollte ich der Intendanz neue Verlegenheiten bereiten, und hierbei noch außerdem die Leitung des Hoftheaters mit der Regierung des Königreichs Bayern ganz unbefangen in einen Topf geworfen ward, entspricht der Verfassung eines nicht ganz freien Gewissens; daß man gegen diese mir untergelegte Absicht die alten Mittel der Besudelung der persönlichen Ehre vermöge des bekannten Preßunfugs, zu dessen Ehrenpunkt namentlich auch die Anonymität gehört, wieder in das Werk setzte, entspricht dagegen dem ganzen Charakter meiner Münchener Erfahrungen.

In betreff dieses letzten Punktes habe ich darauf hinzuweisen, daß derjenige, welcher sieht, wie die Zeitungs-Öffentlichkeit, ohne irgendwelchen Ekel zu bezeignen, jede Lüge einschlingt, ein gerechtes Bedenken zu tragen hat, ihr jede Wahrheit anzuvertrauen. Es müßte denn erst nachgewiesen werden, daß diese Öffentlichkeit ebenso behilflich zur Erstattung der Ehre, als zur Befleckung derselben ist; da wohl selbst aber die Befähigung hierzu ihr abgesprochen werden dürfte, möge es dem Betroffenen lieber anheimgestellt sein, wie er ohne ihre Mithilfe den schamlosesten Verletzungen der Ehre Heilung zu verschaffen sucht. Außerdem liegen die Aufklärungen

über alles, was das Intendanz-Bureau des Königl. Hoftheaters in meinem betreff zu interessieren scheint, an dem hiefür mir geeignet dünkenden besseren Orte aufbewahrt. Habe ich diese nicht zu scheuen, so wünsche ich von ganzem Herzen, daß der durch meine Intrigen so sehr beängstigte gegenwärtige Münchener Hoftheaterintendant mit seinem Anhang ebenfalls von ganzem Herzen den Autor des „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", der „Meistersinger" und — wäre dies sofort möglich! — auch des „Rheingoldes" sich gründlich aus dem Kopfe schlage.

Luzern, 14. September 1869.

Richard Wagner.

Persönliches.

Warum ich den zahllosen Angriffen auf mich und meine Kunstansichten nichts erwidere.

Man kann mir nicht zumuten, dies in einer musikalischen Zeitung zu tun, erstens weil das Thema, das ich behandle, weit über den Beziehungskreis einer solchen hinausgeht, daher darin nur einseitig und mißverständlich behandelt werden kann; zweitens, weil ich mir dadurch den Anschein geben würde, als achte ich das unsaubere Gewäsche anderer musikalischer Zeitungen über mich einer Entgegnung wert, die diese notwendig auf sich zu beziehen sich schmeicheln dürften, trotzdem ich von Anfang herein unsren Musik-Zeitungsschreibern mit einer Verachtung begegnet bin, wie sie stärker nie in der Welt bezeigt worden sein dürfte. —

Anderweitigen Stimmen, die sich gegen mich vernehmen ließen, habe ich nichts zu erwidern, weil sie Persönlichkeiten angehören, die einzig in dem Interesse sich vernehmen ließen, ihre eigenen, bis ungefähr in das Alter der bürgerlichen Mündigwerdung gefaßten oder erlernten Ansichten gegen die abweichenden meinigen zu behaupten, bei welchem Bestreben sie sich zwar mit möglicher Deutlichkeit über *ihr* Verständnis der Sache aussprachen, ein Verständnis *meiner* Grundansichten mir aber nirgends bezeugten. Erst wenn all dieses irre, wirre, triviale und selbst boshafte Hinein- und Dagegengerede in bezug auf meine, nun bereits vor Jahren der Öffentlichkeit übergebenen Kunstanschauungen verstummt sein wird, also erst dann, wenn eine Widerlegung solcher, die mich nur widerlegen, nicht aber kennen lernen wollten, niemand mehr von mir erwarten wird, kann ich mich bestimmt fühlen, mich über manches in meinen früheren Schriften unklar Gegebenes oder leidenschaftlich Aufgefaßtes, erklärend und berichtigend, noch einmal vernehmen zu lassen. Bis

dahin mögen meine Freunde mich als vom Unverstand und der Gemeinheit besiegt und zum Schweigen gebracht ansehen!

*

Die Deutschen wundern sich darüber, daß die englischen Kritiker mit mir so umständlich, ernst und gründlich verfahren, indem sie, um mich zu widerlegen, meine Hauptschriften wörtlich übersetzt dem Publikum vorlegen, wogegen die Deutschen es vorziehen, in verfälschten Fragmenten mich zum besten zu geben. Der Grund hiervon ist der, daß die Deutschen dem Verständnisse meiner Schriften näher stehen und deshalb sorgen, sie möchten allgemein verstanden werden, was sie zum Falle bringen müßte: ein englischer Kritiker fühlt jedoch, daß das englische musikalische Publikum und überhaupt das ganze pietistische England mich nicht verstehen kann, und handelt daher sehr klug, mich diesem allgemeinen Mißverstehen offen preiszugeben.

*

Diese Leute könnten im besten Falle erst so weit kommen, einzusehen, daß solche Sachen gar nicht für sie gemacht sind und sie einfach vom Befassen mit denselben abzustehen haben, wie dies die Polizei z. B. in betreff des Eigentums von seiten der Nichteigentümer fordert und den Kontravenienten demgemäß als Dieb bestraft.

*

Wenn das deutsche Publikum es liebt, die Abtrittsschlotten seiner Gemeinheit sich auf die offene Straße, bis in seine Unterhaltungsräume hineinziehen zu lassen, wie es dies mit der Pflege seiner Zeitungspresse tut, so muß man ihm das lassen, kann aber bei dem Gestanke nichts mehr mit ihm zu tun haben.

*

Ein Feind, der sich der Lüge und Verleumdung bedienen muß, kann keine wirkliche Macht haben, sondern dadurch, daß meine Feinde Lüge und Verleumdung gegen mich anwenden, geben sie mir die wirkliche Macht gegen sie. Sie sind in meinen Händen, wenn ich meine Macht gebrauche.

*

Der Welt wird jede Art von Wohlverhalten gegen andere gelehrt; nur wie sie sich gegen einen Menschen meiner Art zu verhalten hat, kann ihr nie beigebracht werden, weil es eben zu selten vorkommt.

*

Der Umgang mit dem Genie hat das Unangenehme, daß seine übermäßige Geduld, ohne welche es in dieser Welt gar nicht auskommen könnte, uns in der Art verwöhnt und übermütig macht, daß wir diese endlich einmal zu überreizen uns veranlaßt fühlen, was uns dann sehr erschreckt.

*

Wer so zu unsrer Zeit neu hinzutritt, der mag wohl seinen Vorteil darin zu ersehen vermögen: wer aber durch alte Stammesverwandtschaft schon so lange darin lebt, dem darf sie wohl weniger einladend vorkommen.

*

Kunstwerk der Zukunft, nur für aus dem Traum der „Jetztzeit" Erwachende. Wer die Beängstigungen dieses Traumes nicht stark genug fühlt, um zum Erwachen getrieben zu werden, der träume fort! Ich arbeite für die Erwachenden.

Es geahnt, erschaut, gewollt zu haben, das mögliche „Es könnte" — genügend: zu was der Besitz? Der schwindet!

Fragment eines Aufsatzes über Hector Berlioz.

(1869.)

Über denjenigen nach seinem Tode nichts als Gutes zu sagen, der während seines Lebens fast nur Übles über sich vernahm, ist eine ebenso heilige Pflicht, als es zu einer traurigen Nötigung wird, von demjenigen, der mit angestrengtester Sorge sich dessen versicherte, daß während seines Lebens nur Gutes über ihn gesagt würde, den falschen Schein abzuziehen, welcher jetzt die Nachlebenden nachteilig beirren müßte. Leicht wäre jedes richtige Urteil, wenn der reine Wert eines Künstlers unschwer abzuschätzen wäre: zu einer schwierigsten Aufgabe wird dieses letztere aber, wenn die Wirkung dieses Künstlers auf seine Zeit wie die Nachwelt gleich zweifelhaft erscheint, während anderseits die hervorragendsten Eigenschaften des Künstlers selbst als unzweifelhaft erkannt werden müssen. Vielleicht dürfte in diesem Falle es das glücklichste sein, nur an die treue Erkenntnis dieser Eigenschaften sich zu halten, weil dann von dieser Erkenntnis aus auf den Charakter der Mitwelt des Künstlers in einer Weise zu schließen wäre, welche uns vor einer Überschätzung des Geistes der Nachwelt, wie er uns aus dem, was aus der Gegenwart auf sie wirkt, aufgehen muß, zum Vorteil wenigstens derjenigen bewahren dürfte, welche ihr Urteil von dem Einflusse keiner Zeitperiode beengt wissen und frei das reinmenschlich Schöne und Bedeutende sich zum Bewußtsein bringen möchten.

Wir wählen Hector Berlioz, um an ihm ein solches, über Zeit und Umstände hinwegsehendes reines Urteil uns zu gewinnen.

Bemerkung zu einer angeblichen Äußerung Rossinis.

Herr Hiller berichtet uns, Rossini habe ihm auf die Frage, ob er wohl glaube, daß Poesie und Musik je zu gleicher Zeit gleiches Interesse erregen können, geantwortet: „wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat, wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Musik nicht packt (?), was soll sie dann? Sie ist dann unnötig, wenn sie nicht überflüssig oder gar störend wird."

Wir verwundern uns nicht über diese Antwort Rossinis, sondern darüber, daß er auf jene Frage eine Antwort gab, auf die sich Herr Hiller sehr leicht ganz dasselbe hätte sagen können. Sollte es dagegen Herrn Hiller daran gelegen sein, über Probleme Aufschluß zu erhalten, über die er selbst noch mit sich im unklaren ist, so raten wir ihm, Rossini das nächste Mal zu fragen, woher er sich wohl erkläre, daß Mozarts Musik zu „Cosi fan Tutte" nicht im entferntesten die Wirkung mache als die zum „Figaro" oder „Don Juan"? Oder — um ein näher liegendes Beispiel zu wählen — warum „Der Advokat" vorm Jahr in Köln durchfiel, trotzdem er — Herr Hiller — selbst die Musik dazu gemacht hatte.

Gedanken über die Bedeutung der deutschen Kunst für das Ausland.

Wenn ich zu verschiedenen Versuchen, meine Werke dem französischen Publikum vorzuführen, nie selbst unmittelbare Veranlassung gegeben, sondern der sich mir darbietenden Veranlassung eigentlich nur nachgegeben habe, so bestimmte mich hierbei ein Gefühl, von dem Sie bereits wohl Kenntnis nahmen, wenn Sie mein Vorwort zu den übersetzten vier Operndichtungen, welche ich 1861 in Paris erscheinen ließ, mit gewogener Aufmerksamkeit durchlasen. Sehr deutlich fand sich mein Gefühl als das richtige bestätigt, als das auffallende Mißwollen, mit welchem mein „Tannhäuser" in der großen Oper zu Paris aufgenommen wurde, sich wahrhaft zurückschreckend kundgegeben hatte. Die Beweggründe der Feindseligkeit, welche damals meinem Werke begegneten, erschienen so mannigfaltig, daß eine richtige Beurteilung des hauptsächlichsten Grundes längere Zeit erschwert war. Das Rechte schien mir hier zuerst Franz Liszt zu treffen, welcher den leidenschaftlichen Anregungen des Vorganges selbst fern geblieben war und nun mit Bestimmtheit annehmen zu dürfen vermeinte, daß diese oder jene persönlichen Antagonismen, welche mir und meinem Werke entgegenstanden, mit einiger Geduld gewiß zu beschwichtigen gewesen wären, wenn das Werk selbst eben auf einem Boden gestanden hätte, in welchem es wirklich Wurzel fassen konnte. Er faßte hierbei die Eigentümlichkeit und die Tradition dieses einen bestimmten Theaters, der Pariser großen Oper, in das Auge, welche er mit denen des Théâtre français zusammenhielt; auf diesem sei nun Shakespeare stets eine Unmöglichkeit geblieben, und auf jenem würde das Ideal, welches dem deutschen Genius vorschwebe, nicht minder stets eine unbegreifliche Monstruosität bleiben. Hierbei war aber durchaus nicht von der Empfänglichkeit des französischen Publikums für wahrhaft Bedeutendes im

allgemeinen die Rede, sondern bloß davon, unter welchen Voraussetzungen das unbekannte fremde Kunstgenre dieser sich darzubieten hätte. Ein Shakespeare-Theater — so meinte Liszt — würde, wenn zunächst auch nicht das ganze Pariser Publikum, so doch gewiß einen sehr wichtigen Teil desselben für sich interessieren und endlich immer mehr anziehen; vor allen Dingen würde hier aber Shakespeare ohne alle Protestation aufgenommen werden, was im Théâtre français undenklich wäre, weil hier der große Brite als Fremdling und Eindringling in ein ungemein bestimmt begrenztes nationales Eigentum hätte angesehen werden müssen.

Liszt teilte mir um jene Zeit mit, daß er, vom Kaiser Napoleon III. in mündlicher Unterhaltung um seine Ansicht über die so seltsam verlaufene „Tannhäuser"-Angelegenheit befragt, diesem seine Meinung dahin ausgedrückt habe, daß er glaube, meine Werke dürften dem französischen Publikum nicht anders als in ihrer originalen Gestalt, als zugestanden deutsche Produkte, ohne jeden Anschein, sie französieren zu wollen, vorgeführt und dafür vor allem auf einen Boden gestellt werden, auf welchem von vornherein jeder Annahme, sie nur als französisch akzeptieren zu sollen, entsagt würde. Der Kaiser fand hiermit den Fall sich vollkommen verständlich erklärt. Welche Gedanken vielleicht auch hierdurch in ihm genährt worden sind, ist mir erst kürzlich bekannt geworden, als ich erfuhr, daß der Kaiser für das Programm der letzten großen Pariser Weltausstellung auch ein internationales Theater seinen Ministern in Vorschlag brachte. Keiner dieser Minister verstand ihn: alle schwiegen. Der Kaiser verfolgte seinen Gedanken nicht weiter.

Ich fühle mich nun gestimmt, diesen kaiserlichen Gedanken aufzunehmen und weiterzudenken. Nur mit mannigfachem Bedenken und wirklicher Scheu kann ich jedoch daran gehen, meine Gedanken hierüber mitzuteilen. Ganz klar und mit dem Anspruch, wirklich verstanden zu werden, kann ich mich nämlich nur aussprechen, wenn ich nach zwei entgegengesetzten Seiten hin dasjenige mit großer Offenheit bezeichne, was so sehr wenige eben verstehen wollen; dies sind die Schwächen unsrer einseitigen nationalen Entwicklung, gegen deren Aufdeckung wir in vielen Fällen empfindlicher sind, als gegen die Berührung persönlicher Mängel.

Die Verwirklichung des kaiserlichen Gedankens eines internationalen Theaters in Paris kann, da sie hier als durch die Initiative des französischen Geistes herbeizuführen aufgefaßt wird, nur aus

dem Gefühle eines Bedürfnisses hervorgehen, welches zunächst diesem Geiste zu eigen sein muß. Nicht der Spanier, der Engländer, der Deutsche oder der Italiener wird als von dem Bedürfnisse der Gründung eines internationalen Theaters in Paris erfaßt gedacht, sondern wir haben uns den Franzosen darzustellen, als ob ihm das Verlangen ankäme, durch genaue Kenntnis der Eigentümlichkeit des Theaters jener Nationen seinen Gesichtskreis in der Weise zu erweitern, daß er hierdurch einer eigenen Mangelhaftigkeit abzuhelfen befähigt werde. Bedenken wir nun, daß seit dem Verfall der eigentlichen großen Renaissance, also seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, die Form der französischen Kultur, und dies vor allen Dingen eben auch in betreff des Theaters, alle gebildeten Völker der Welt in so bedeutendem Maße beherrscht, daß fast alle nationalen Eigentümlichkeiten anderer Völker durch sie umgemodelt erscheinen, so dünkt es, als ob wir mit jener Annahme dem französischen Geiste eine beinahe unsinnige Zumutung stellen müßten. Es dürfte sich demgegenüber nur fragen, wie diesem herrschenden französischen Geiste bei seiner Suprematie selbst zumute ist.

*

Wenn es sich bestätigt, daß die Aufmerksamkeit und die Hoffnung fremder Nationen der Entfaltung der deutschen Kunst auf dem Gebiete der Dichtung und Musik zugewendet ist, so haben wir anzunehmen, daß es ihnen namentlich an der Originalität und ungestörten Eigentümlichkeit dieser Entfaltung liege, da ihnen durch uns sonst keine neue Anregung zukommen würde. Ich glaube, daß in diesem Sinne es unsren Nachbarn nicht weniger als uns darauf ankommen dürfte, einen wahrhaft deutschen Stil durch uns treulich ausgebildet zu sehen.

Zur Geschichte des Bayreuther Werkes.

I. An die Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth.

(1873.)

Es dünkt mich unerläßlich, den Gönnern und Förderern meiner Unternehmung mit dem folgenden diejenige vertrauten Mitteilungen zu machen, welche sie über den Stand und den Fortgang derselben von mir selbst zu erwarten haben.

Wie dies bereits in die öffentliche Besprechung gedrungen ist, habe ich zuvörderst zu bestätigen, daß die beabsichtigten Aufführungen vor dem Sommer des Jahres 1875 nicht stattfinden können. Ich nehme es auf mich, die Nötigung zu dieser Hinausschiebung lediglich aus den näher erkannten technischen Schwierigkeiten herzuleiten. Unter diese habe ich glücklicherweise nicht Besorgnisse in betreff des Gewinnes und der Vereinigung des mir nötigen ausführenden musikalischen, wie dramatischen Künstlerpersonales zu rechnen, da ich infolge meiner Bemühungen hierfür nicht bezweifeln darf, sowohl seiner Befähigung, als namentlich auch seiner vortrefflichen Willigkeit nach, jenes Personal mir gesichert zu wissen. Die vorzüglichsten Künstler stellen sich mir freudig zur Verfügung, und keinerlei Bedenken durften mir darüber aufstoßen, daß die materielle Entschädigung für ihre Mitwirkung unerschwinglich sein werde. Anders steht es mit den technischen Vorarbeiten zur Herstellung einer ausgezeichneten Szenerie. Zwar ist mir in dem großherzoglichen Hoftheater-Maschinenmeister Karl Brandt in Darmstadt nicht nur der erfahrenste, kenntnisvollste und begabteste Mitarbeiter, sondern auch der ergebenste und aufopferungsvollste Freund und Genosse hierfür gesichert; sowie nicht minder ich hoffen darf, in dem ernst künstlerisch gesinnten, vorzüglichen Maler Joseph Hoffmann in Wien

den, sonst in Deutschland so schwierig anzutreffenden, Hersteller von Dekorationen, wie wir sie bedürfen, zuversichtlich gefunden zu haben.

Allein die Arbeiten dieser beiden Kunstgenossen sind an die Beschaffung technischer Materialien gebunden, über welche sich nur durch Zeit und Geld verfügen läßt; der spärliche Zufluß des letzteren hat uns eine energische Benutzung der ersteren unmöglich gemacht. Es war uns nicht verstattet, durch konzentrierte Anspannung der hierfür nötigen Arbeitskräfte den Rohbau des Theaters im vergangenen Jahre 1872 so energisch zu fördern, daß namentlich die Arbeiten des Maschinisten in diesem Sommer 1873 rechtzeitig hätten begonnen werden können, wie dies unerläßlich war, wenn im Frühjahr 1874 alle szenischen Arbeiten völlig beendigt und zur Benutzung für die dann nötigen gemeinsamen Theaterproben bereit sein sollten. Selbst der Ausführung des Rohbaues des Theaters im Laufe dieses Jahres 1873 konnten wir uns, vermöge der hierfür einzugehenden Bauakkorde, nur dadurch versichern, daß es meinen persönlichen Anstrengungen in Berlin, Hamburg und Köln gelang, unsrem Fonds die hierzu noch nötigen Kapitalien zuzuführen.

Ich habe jetzt den bisher unsrer Unternehmung beigelegten Charakter nochmals zu bezeichnen, um meinen Freunden und Gönnern die Schwierigkeiten zu erklären, an welchen wir bei der Festhaltung und Durchführung der angenommenen Tendenz leiden.

Mein erster Aufruf enthielt, genau betrachtet, eine Anfrage an das deutsche Publikum darnach, ob es tausend Kunstfreunde in sich schließe, denen es durch günstige Vermögensverhältnisse gestattet sei, mit einem Opfer von je 300 Taler sich zu Patronen meiner Unternehmung zu erklären. Eine günstige Beantwortung dieser Frage mußte mir als die einfachste Lösung der in das Auge gefaßten Schwierigkeit in betreff der Beschaffung der Geldmittel erscheinen. War es möglich, die geforderte Summe schnell, wie dies bei Aktienausschreibungen und Staatsanleihen geschieht, gezeichnet und eingezahlt zu erhalten, so war die Ausführung meiner Absicht, die angekündigten Aufführungen zum mindesten im zweiten Jahre stattfinden zu lassen, ebenfalls gesichert. Hiegegen hat nun aber die Erfahrung herausgestellt, daß der Charakter des deutschen Publikums eine so einfache Beantwortung meiner Anfrage nicht zuließ: der eigentlich vermögende Teil desselben, namentlich die wirklich Reichen, fanden weder in einer persönlichen Zuneigung für meine

künstlerischen Leistungen und Tendenzen, noch auch in dem Geiste der von unsrer Zeitungspresse geleiteten öffentlichen Meinung einen bestimmenden Antrieb zur Beteiligung an meinem Unternehmen. Was in den hiermit bezeichneten Kreisen dennoch geleistet wurde, geschah durchaus vereinzelt auf die persönliche Anregung von seiten sehr weniger ausgezeichneter Gönner. Während des weiteren die politischen Kreise des Reiches von dem durch mich aufgestellten Gedanken völlig unberührt blieben, war es nur der unvermögendere Teil des mir geneigten Publikums, welcher durch Vergesellschaftung die Förderung meiner Zwecke sich mit dankenswertem Eifer angelegen sein ließ. Namentlich dieser Eifer war es, der die am 23. Mai 1872 in Bayreuth versammelten Patrone zu dem Beschlusse bestimmte, durch welchen die bisher sich kundgegebene Teilnahme als genügend erachtet wurde, um mit den für das erste zur Verfügung gestellten Mitteln den Bau des Theaters zu beginnen. Ich habe oben berichtet, durch welche besonderen Bemühungen es dagegen einzig möglich wurde, selbst nur die Vollendung dieses Baues aus dem Rohen im Verlaufe dieses Jahres 1873 zu sichern. Der letzte Bericht der geehrten Männer, welche sich in aufopferungsvollster Weise der Mühen der Verwaltung des geschäftlichen Teiles meiner Unternehmung unterzogen haben, hat meinen Gönnern und Freunden über den Stand der Angelegenheit genügend Aufschluß gegeben, um sie hierüber vollkommen klar sehen zu lassen.

Infolge der somit gemachten Erfahrungen sehen wir uns jetzt vor die Frage gestellt, ob der bisher meiner Unternehmung beigelegte Charakter, dem gemäß ihre Durchführung einzig als der Erfolg eines ernstlichen Willens der Teilnehmer und Förderer derselben angesehen werden sollte, unentwegt aufrecht zu erhalten sei; oder aber, ob sie selbst in die Sphäre solcher Unternehmungen hinüber zu leiten sein möchte, für welche sich, wie z. B. bei neuen Theaterunternehmungen in großen Städten, heuzutage die Kapitalien nicht unleicht finden lassen, zumal wenn diese, als solche, selbst als gewinntragende in Berechnung gezogen werden. Näher betrachtet, würde eine solche Veränderung der bisher verfolgten Tendenz etwa dazu führen, daß wir in Erwägung des großen Aufsehens, welches die Ankündigung der endlich nahe bevorstehenden Bühnenfestspiele weithin erregen dürfte, sämtliche Plätze des Theaters, mit einziger Ausnahme der jetzt bereits unsren Patronen zugehörigen, für, je

nach den Umständen, beliebig zu steigernde hohe Eintrittspreise den Besuchern offenhielten, und nun, in Erwartung einer selbst die Kosten der Unternehmung übersteigenden Einnahme, den Überschuß derselben vielleicht zu einer Dividende für Aktionäre bestimmten, durch deren Hilfe wir jetzt das zur Fortsetzung der Unternehmens nötige Kapital uns verschafften.

Unter keinen Umständen könnte mir es leicht, ja nur erträglich fallen, auf eine solche gründliche Umwandlung der ursprünglichen Tendenz einzugehen: was mich als Künstler hierzu drängen könnte, wäre allerdings meine Überzeugung davon, daß ich, sei es auf welchem Wege und um welchen Preis es wolle, nur die in meinem Sinne vollendete Ausführung meines künstlerischen Planes zu bewerkstelligen hätte, um hierdurch, sowie durch den hiervon zu gewinnenden Eindruck, den Beweis für die Richtigkeit alles dessen zu liefern, was ohne dieses deutlich in das Leben getretene Beispiel niemandem zu klarem Bewußtsein zu bringen ist.

Wenn ich nun in der Tat die Absicht festhalte, vor allem auf die Ermöglichung der versprochenen Aufführungen im Sommer 1875 hinzuwirken und hierfür nichts zu versäumen, so glaube ich für das erste noch den zuletzt angedeuteten Ausweg durch gänzliche Umstimmung der ursprünglichen Tendenz unbeschritten lassen zu dürfen, und dies zwar in einer Annahme, welche mich jetzt zu einer dringlichen Erklärung an einen Teil meiner Gönner veranlaßt.

Von vielen, welche für die von mir angekündigten Bühnenfestspiele sich interessieren und ihnen beizuwohnen beschlossen haben, wird, wie man mir berichtet, die Ansicht gehegt, es handle sich hier um theatralische Aufführungen, welche, von einem Unternehmer bewerkstelligt, unter allen Umständen zu einer gewissen Zeit stattfinden sollten, und deren Besuch einfach gegen die Bezahlung von 100 Taler für eine Vorstellung des vierteiligen Werkes (vielleicht selbst erst an der Eingangskasse) ihnen freistehen werde. Nicht nur einzelne, welche ihre Beteiligung zugesagt hatten, erklärten sich, als sie um Zahlung angegangen wurden, in diesem Sinne, sondern es scheint, daß namentlich außerdeutsche Vereine bei ihren Sammlungen von derselben Ansicht ausgehen, indem von ihnen Kapitalien angelegt werden, welche zur Zeit der stattfindenden Aufführungen zur Verwendung nicht nur für Bezahlung des angenommenen Eintrittspreises, sondern selbst zur Bestreitung der Reisekosten der Besucher unsrer Bühnenfestspiele bestimmt sein sollen. So erfreu-

lich immerhin ähnliche Beschlüsse als Kundgebungen der Teilnahme für meine Wirksamkeit mich berühren dürfen, so wenig entsprechen sie jedoch der Absicht, in welcher ursprünglich deutsche Vereine gegründet wurden, und welche ausgesprochenermaßen zu allernächst der Ermöglichung und Förderung des von mir angekündigten Unternehmens galt.

In der Tat würde ich die Ehre, welche mir durch die Benennung jener Vereine nach meinem Namen bewiesen wird, fernerhin durchaus ablehnen müssen, sobald die Tendenz, nicht für das Zustandekommen meiner Unternehmung, sondern für die Ermöglichung und Erleichterung des einstigen Besuches derselben zu sammeln, von ihnen beibehalten würde. So lange, als ich durch ähnliche Erfahrungen mich nicht zu einer gänzlichen Umstimmung des bisherigen Charakters meiner Unternehmung gedrängt sehen sollte, bleibt dieser meinerseits dahin aufrecht erhalten, daß die Ermöglichung der von mir angekündigten Aufführungen das Werk der Teilnehmer sein soll, welche unter dem Titel und mit der Befugnis von Patronen mir rechtzeitig die Mittel zur Ausführung meiner Unternehmung an die Hand geben.

Es wird daher von den betreffenden einzelnen, sowie von den zuletzt charakterisierten Vereinen abhängen, mich entweder für die Beibehaltung der bisher befolgten Tendenz zu erhalten, oder aber zu einer gänzlichen Änderung derselben zu nötigen, bei welcher sie dann von einer Mitwirkung zur Erreichung des Hauptzweckes, somit auch von jedem Anteil an der Vergebung von Freiplätzen an Unbemittelte, ausgeschlossen bleiben würden. Ich gestatte mir daher an diejenigen, welchen ich hiermit Aufschluß über die wahre Bedeutung des Patronates meiner Unternehmung zu geben für nötig halten mußte, die Aufforderung zu richten, mir ihre bestimmtesten Erklärungen darüber abzugeben, ob sie wirklich in dem einzig richtigen Sinne an dem Patronate der beabsichtigten Bühnenfestspiele fernerhin sich beteiligen wollen, sowie dieser Erklärung gemäß, wenn sie günstig ausfiele, ganz so zu handeln, wie bisher jeder Patron dies getan hat, nämlich durch sofortige Einzahlung seines Patronatsanteiles das Zustandekommen meiner Unternehmung sich selbst zu versichern.

Nach dem Ausweis unsres Rechnungsführers bedürfen wir spätestens im Monat Oktober bedeutender Zuflüsse, um einer Stockung der nötigen Arbeiten vorzubeugen, und es ergeht daher namentlich

an diejenigen Vereine und einzelnen Teilnehmer, deren irrige Ansicht in betreff der Verwendung ihrer meinem Unternehmen zugedachten Unterstützungen ich mit dem Vorangehenden zu berichtigen suchte, die Bitte, unverzögert uns davon Anzeige zu machen, ob und bis zu welcher Höhe sie uns alsbald mit Geldsendungen zu bedenken beabsichtigen.

Da es sich hierbei jedenfalls um die Betätigung eines ungewöhnlichen Vertrauens in mich und meine Leistungen handelt, habe ich ferner nichts dringender zu wünschen, als alles auf die Ausführung meines Unternehmens Bezügliche meinen Gönnern zur persönlichen Inaugenscheinnahme und Prüfung vorzuführen. Dies ist nur an Ort und Stelle möglich. Muß ich somit den Wunsch hegen, in Bälde eine Versammlung der geehrten Patrone meiner Unternehmung hier in Bayreuth herbeiführen zu können, so steht der Erfüllung desselben gewiß die große Schwierigkeit entgegen, so viele werte Gönner zur meist ungelegenen Zeit sich zu dem Opfer einer mehr oder weniger weiten Reise bestimmt wissen zu sollen, ohne für diese Bemühung ihnen eine andere Entschädigung, als die Besichtigung des vollendeten Rohbaues unsres Bühnenfestspielhauses anbieten zu können. Vor dem letzten Oktober dieses Jahres wäre selbst diese geringe Entschädigung nicht in Aussicht zu stellen, und ich gestatte mir deshalb im Geleite dieser vorliegenden Mitteilung den Vorschlag des Versuches, um die genannte Zeit wenigstens eine Delegiertenversammlung meiner Patrone für den angegebenen Zweck zustande zu bringen.

Demnach ersuche ich jeden meiner geehrten Patrone, bis Ende September eine Benachrichtigung darüber an mich gelangen zu lassen, ob er selbst am 31. Oktober in Bayreuth einzutreffen, oder von welchem anderen hierzu bereit sich erklärenden Patrone er sich bei diesem Besuche vertreten zu lassen beabsichtigte, für welchen letzteren Fall ich als die leichteste die Vertretung durch den Delegierten eines der Vereine vorzuschlagenen mir erlaube, da ich vor allem annehme, daß es wenigstens den Hauptvereinen möglich fallen werde, einen Abgeordneten aus ihrer Mitte zu entsenden, falls überhaupt das Ergebnis einer Zusammenkunft sich herausstellen soll.

In der Erwartung einer geneigten Beantwortung meiner Anfrage, behalte ich mir zur rechten Zeit einen Bericht über den günstigen oder ungünstigen Erfolg dieser Beantwortung, sowie die Anzeige, ob die Versammlung stattfinde oder nicht, vor. Zugleich empfehle

ich unter allen Umständen meinen Freunden und Gönnern eine herzliche Erwägung des von mir mit dem vorstehenden Mitgeteilten, wobei ich ihnen ausschließlich noch zu bedenken gebe, welche eigentümliche Beklemmungen mir daraus erwachsen, daß ich der vulgären Öffentlichkeit die Schwierigkeiten meiner Unternehmung zu verbergen suchen muß, da durch ihr offenes Bekenntnis ich nur diejenigen erfreuen würde, unter deren Verleumdung und Beschimpfung ein Werk gedeihen soll, welches im Auslande wiederum deswegen gehässig behandelt wird, weil man es als von einer übermütig herausfordernden Tendenz der deutschen Nation getragen ansieht. Welche Verwirrungen hierüber auch bestehen und täglich in übelster Absicht genährt werden, so bleibt es immer die bisher mir bezeigte aufopferungsvolle Teilnahme weithin zerstreuter Freunde meiner Kunst und meiner Tendenz, welche mich trotz aller jener Schwierigkeiten fortgesetzt für die Durchführung meiner Unternehmung ausdauernd erhält; weshalb ich meine Bekümmernisse auch nur als denjenigen mitgeteilt angesehen zu wissen wünsche, von deren erneuertem Eifer und Ausdauer ich wiederum mir Hilfe und Förderung erwarte.

Bayreuth, 30. August 1873.

Richard Wagner.

II. Zwei Erklärungen.

Notgedrungene Erklärung.

(16. Februar 1874.)

Ich gestatte mir auf diesem Wege ein für allemal, den so häufig an mich gelangenden Ansprüchen auf Überlassung von Bruchteilen der Partitur meiner „Walküre" zu Konzertaufführungen zu antworten. Da diese Ansprüche nur von Freunden meiner Musik und solchen, welche die von mir beabsichtigten Aufführungen meines ganzen Werkes nach Kräften zu fördern sich vereinigt haben, erhoben werden, bekümmert es mich ganz im besonderen, daß ich gerade ihnen erst die Gründe auseinandersetzen soll, aus denen es mir widerwärtig sein muß, die mit so ausdauernder Geduld von mir vorbereitete Aufführung dieses Werkes in ihrer Wirkung im voraus benachteiligen zu sollen. Könnten meine Freunde auf dem Wege der Zerstückelung durch Vorführungen in Konzerten und Theatern

gerade dieses Werk sich aneignen, so bedürfte es der großen Mühe nicht, welche ich mir für die Herstellung einer einzigen verständlichen Aufführung desselben gebe. Das Problem einer solchen Aufführung habe ich aber eben selbst erst noch zu lösen, da namentlich der seltsame Erfolg der von mir unbeeinflußten Theateraufführungen der „Walküre“ in München mir bewiesen, wie unrichtig mein Werk bisher verstanden worden ist, denn wäre es richtig verstanden worden, so würde es niemand jetzt nur beikommen können, von mir die Überlassung solcher Bruchstücke zu Konzertaufführungen zu verlangen, während dies denjenigen sehr leicht erscheinen muß, welche bis jetzt eben nur an wenigen (wie es heißt: doch geglückten) Einzelheiten Gefallen finden konnten.

Ich hoffe nach dieser Erklärung keinen meiner Freunde und Gönner zu beleidigen, wenn ich ihren persönlich mir zugehenden Aufforderungen nicht besonders antworte.

Die „Presse“ zu den „Proben“.

(1875.)

Als wie zum Abschlusse der nunmehr mit so unerhörtem Gelingen beendigten Vorproben zu den nächstjährigen Bühnenfestspielen in Bayreuth stellen sich in der Zeitungspresse Berichte über innere Zerwürfnisse ein, welche das endliche Zustandekommen des Unternehmens zweifelhaft erscheinen lassen sollten. Da hierbei auch auf Zerwürfnisse mit einem Theaterschneider, welcher bekanntlich für Bayreuth in keiner Weise zu Hilfe gezogen wurde, zurückgegangen wird, fiel es unschwer, die Quelle und die Motive dieser auf den Schaden der Unternehmung berechneten Agitationen zu erraten, selbst wenn das Charakteristische derselben, nämlich schamlose Invektive gegen die Person, sie nicht als von längeren Zeiten her wohl bekannt aufgedeckt hätte.

Während alle, namentlich auch die größeren Zeitungen, diese Schmachberichte reproduzieren, sei hiermit einfach erklärt, daß alles in ihnen Enthaltene durchaus erlogen ist.

III. An die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele von 1876.

Als ich vor nun zwei Jahren mich, trotz des mißlichen Standes des finanziellen Teiles dieser Unternehmung, zur Ausführung meiner Bühnenfestspiele im Sommer 1876 entschloß, gewann ich

den Mut hiezu zunächst aus der Wahrnahme des großen Eifers und der unbedingten Ergebenheit der mir nötigen künstlerischen Genossen, sowie, infolge hiervon, aus der Hoffnung, die unter so außerordentlichen Umständen endlich ermöglichte wirkliche Ausführung meines Werkes werde meinen Gönnern es nahelegen, die Durchführung einer Unternehmung, gegen welche sie bis dahin sich mit zweifelvollem Bedenken verhalten konnten, jetzt, da jeder Zweifel glücklich besiegt sein würde, nachträglich durch Schadloshaltung für die aufgewendeten Kosten zu unterstützen.

Legt uns einerseits die Rechnungsvorlage meines geehrten Verwaltungsrates die Genauigkeit und Sparsamkeit unsrer Geschäftsführung dar, (der Bericht wird nach vollzogenem Abschluß erscheinen), und kann ich mich anderseits auf die wirkliche Verwunderung fast aller unsrer Besucher über das so gelungene Zustandekommen der unvergleichlichen Unternehmung berufen, so fällt hiermit wohl jeder Grund zu einer verzagten Zurückhaltung vor den ursprünglichen Förderern derselben für mich hinweg. Wie den vorzüglichsten, zur Ausführung meiner Unternehmung von mir herbeigezogenen Künstlern, Kunstgenossen und Geschäftsführern durch die ehrenvollsten Auszeichnungen hoher und höchster fürstliche Patrone eine ungewöhnliche Anerkennung zuteil geworden ist, spreche ich demnach für mich, als einzige Vergeltung meiner Bemühungen um die gleiche Unternehmung, nur um Schadloshaltung für die Kosten derselben an, wobei für jetzt und alle Zukunft die Erklärung von mir abgegeben wird, daß weder ich noch die geehrten Herren meines Verwaltungsrates je eine Entschädigung für ihre persönlichen Leistungen weder anzusprechen noch anzunehmen gedenken.

Hingegen verspreche ich, auf die Pflege und Fortsetzung der Bühnenfestspiele in Bayreuth ferner mit Eifer bedacht zu sein, sobald ich zu der Annahme einer tätigen Teilnahme von außen gelangen darf, und es wird eine Ermutigung hierzu mir bereits aus dem mir bekannt werdenden Grade der Teilnahme meiner Patrone für das allernächste Bestehen meiner Unternehmung auf das sicherste erwachsen.

Bayreuth, Dezember 1876.

Richard Wagner.

IV. Ansprache an die Abgesandten des Bayreuther Patronats.

(1877.)

Meine Herren!

Sie sind auf meine ganz besondere Einladung hier erschienen, und ich bin es darum auch, dem es Pflicht ist, Sie hier zu begrüßen. Sie können denken, daß ich das mit großer Rührung und Freude tue. Denn Sie haben Opfer aller Art gebracht, Opfer an Zeit und an Geld, um die Reise hierher machen zu können; Sie haben also die Wichtigkeit unsrer heutigen Zusammenkunft für mich und unsre Sache vollständig eingesehen. Ich danke Ihnen dafür von ganzem Herzen. Und danke Ihnen auch für diejenigen Bemühungen, die Sie sich bereits gaben, um der Sache, die wir hier vertreten wollten, um dieser Sache förderlich zu sein. Ich hatte Sie längere Zeit ohne Nachricht gelassen über den Gang der Dinge, wie ich ihn ersah. Sie waren dadurch in Zweifel geraten und mußten weitere Schritte und Beratungen suspendieren, so daß es mir jetzt zur Pflicht wird, Ihnen deutlich zu sagen, wie die Sache steht, wie ich glaube, daß sie gehen kann, und wie ich wünsche, daß sie gehen möge, wenn die äußeren Umstände und unsre eigenen Kräfte ihr zur Ausführung verhelfen.

Zunächst will ich Bericht über die Vergangenheit geben, über den Verlauf der Dinge, seitdem wir im vorigen Jahre auseinander gingen. Über die Sache selbst, den ganzen Vorgang, muß ich, soweit die geschäftliche Seite desselben in Betrachtung kommt, das eine berühren. Wir sind, wie ich in meinem Zirkular an Sie sagte, notgedrungen unsrer ursprünglichen Idee untreu geworden, indem wir unsre Vorstellungen des „Ring des Nibelungen" nicht ausschließlich für Patrone und Patronatanteilbesitzer geben konnten; sondern wir mußten unsren hauptsächlichen Erfolg durch den Verkauf von einzelnen Billetts, wie bei anderen öffentlichen Aufführungen, suchen. Ich bin schließlich darauf eingegangen, weil wir es einmal so weit gebracht hatten, weil der unglaubliche Eifer, die Freundschaft, das Ehrgefühl und die Uneigennützigkeit, die meine Künstler bewiesen, mich antrieb, von der schönen Disposition Vorteil zu ziehen und zu zeigen, was wir unter solchen Umständen können.

Darum wurde meinerseits und ebenso von seiten meiner Freunde im Verwaltungsrate gesagt: Wagen wir es darauf hin, daß die Plätze des Festspielhauses allmählich sich füllen, wenn der Erfolg der ersten Aufführungen die Neugierde heranzieht! — Das ist dieses eine Mal geschehen und nicht wieder! Dadurch ist die Sache in einen Weg gekommen, von dem sie durchaus zurücktreten muß. Den Erfolg haben wir gesehen. Wir sind beurteilt worden wie Leute, die sich für Geld preisgeben, über die man reden kann, wie man will, ohne Rücksicht auf den eigentümlichen Charakter ihres Unternehmens. Alles ist in eine falsche Sphäre gerückt worden, wodurch widerwärtige Flecken auf uns geworfen worden sind. Ich hatte jenen Versuch des Einzelverkaufs von Billetts aus finanziellen Gründen gewagt, in der Hoffnung, daß der Erfolg der ersten Aufführungen die Teilnahme von nah und fern zu uns heranziehen werde. Es ist das Gegenteil eingetroffen, weil wir nun Feinde unter uns hatten, welche sich kein Gewissen daraus machten, verleumderische Gerüchte über unsre Vorstellungen auszustreuen. Auf die Weise sind, wie wir nachher erfahren haben, zahlreiche Gäste aus Wien und Ungarn, welche zu uns kommen wollten, von dem Besuche des zweiten Zyklus der Aufführungen abgehalten worden. Wir haben mit Niederträchtigkeit zu kämpfen gehabt! Der Erfolg war, daß sich erst bei der dritten Serie der Aufführungen herausstellte, daß alles lügnerische Gerüchte waren. Wir hätten sonst auf dem Wege des Billettverkaufs noch viele Einnahmen machen können. Aber daß wir Feinde unter uns hatten, war der Grundfehler der Unternehmung. Auch die Presse, wenigstens der größere, wirkungsvollere Teil derselben, der unsre Staatenlenker beeinflußt, gehört in Hände, die wir fernhalten müssen. Daß wir es nicht getan, davon war der nächste Erfolg dieser, daß wir nun selbst auf dem gemeinen Wege der Spekulation auf Teilnahme, Gefallen, Neugierde, daß wir uns selbst hier kümmerlich behelfen mußten. Das ist der Grund eines Defizits, mit dem die Rechnungen über unser vorjähriges Unternehmen abschlossen. Wäre meine Annahme in Erfüllung gegangen, so wäre davon keine Rede gewesen.

Ich glaube nun, da sich hier in Bayreuth bereits von den vielfach ja auch reicheren Teilnehmern unsrer Festspiele sehr viel Feuer zeigte, es würde einigen Herren einfallen, sich hier weiter zu erkundigen: „Aufrichtig gesagt, wie machen wir es mit Wagner?“ Da würde es denn heißen: „Kümmert euch um den nicht ferner; der

ist physisch verloren.“ Aber nun würde man fragen: „Wie steht es mit den Rechnungen?“ Und da würde es sich zeigen, daß die hiesigen Besucher unsrer Aufführungen sich nicht mit ihren Patronatanteilen abgefunden hätten, sondern die ganze Sache als die ihrige ansehen, und in ihren Bemühungen für sie weiter gehen würden. Ich glaubte, daß schon damals hier ein allgemeiner Patronatverein sich bilden sollte. Das ist nicht geschehen. Jeder ist achtlos wieder abgereist; das Ganze war eine Vergnügungssache gewesen, etwas Außerordentliches ohne weitere Bedeutung und Konsequenzen. Man hatte mir ungeheure Ehren erwiesen, mir das Glück bereitet, in einem eigens für mich erbauten Bühnenhause die besten Sänger und Musiker Deutschlands zur Darstellung eines meiner Werke vereinigt zu sehen; Kaiser und Fürsten hatten die Aufführungen mit ihrem Besuche beehrt. „Was will der Mann mehr?“ Das war die allgemeine Stimmung, von der ich mich überzeugen mußte. Es war ein Vergnügen gewesen, ein ungewöhnliches Vergnügen, das man mitmachte und von dem man sich danach unbekümmert wieder abwandte. So waren wir in eine Sphäre gekommen, in welcher man sich ein ganz falsches Urteil bildete über mein Unternehmen, meine Gedanken und Absichten. Darum war es von neuem nötig, zu sehen, ob wir auf dem festen, ernsten Grund meiner ursprünglichen Tendenzen uns noch einmal vereinigen und dem großen Ziele zustreben könnten, wenn auch langsam, so doch nunmehr sicher.

Folgendermaßen erging es uns bei diesem Versuche. Das Defizit schien zuerst nicht übermäßig groß. Wir hatten eben alle Gelder nur zur Bestreitung der Ausgaben aufgewendet, welche uns, um so zu sagen, unser persönliches Material verursachte, unsre Künstler und Musiker, sowie zur Bestreitung alles dessen, was Tageskosten waren. Dagegen mußten wir alle anderen Schulden stehen lassen, jene Rechnungen, welche sich nachher erst ganz eigentlich als Rechnungen herausstellten. Als ich die Höhe dieser Summe erfuhr, glaubte ich der versäumten Freiwilligkeit eines Entgegenkommen meinerseits aufhelfen zu müssen durch eine Mitteilung, die ich im November in einem gedruckten Zirkular an die Patrone erließ, worin ich bat, unsre Sache zu unterstützen. Darauf kam nicht eine einzige Notiz; nur die Tante des Herrn Plüddemann aus Koblenz schickte hundert Mark. Fürchten Sie nicht, meine Herren, daß ich mich zu weit in Nebensächliches verliere; Sie müssen das alles kennen lernen, um meine Stimmung zu erkennen.

Als ich dieses Ergebnis meines Zirkulars wahrnahm, sagte ich mir, daß ich zu schwach sei, die Lasten dieses Hauses zu tragen, und kam auf den Gedanken, meinen erlauchten Gönner, den König von Bayern, zu ersuchen, er wolle unser Bühnenfestspielhaus als eine Filiale seines Hoftheaters übernehmen und für Aufführungen, wie ich sie im Auge hatte, Sorge tragen. Es war das im Dezember bei meiner Rückkehr aus Italien. Mir wurde jedoch da gesagt, daß dies dem Münchener Hoftheater kostbarer fallen würde als mir, der auf die Gutwilligkeit und Rücksicht der Künstler und Teilnehmer zu rechnen hätte. Selbst den Münchener Künstlern müßte man, wenn das Münchener Hoftheater die hiesigen Aufführungen übernehmen würde, ihren Urlaub abkaufen, was sehr teuer kommen würde. Das sei nicht ratsam. Doch wolle man dafür werben, daß man sich im Reichstag für Unterstützung unsrer Sache verwende; und es wurden mir Andeutungen gemacht, man habe auch schon an Mitglieder des Bundesrats von seiten Bayerns Auftrag gegeben, deswegen zu sondieren.

So entstand mein Gedanke, im Januar die Aufforderung zur Bildung eines „Patronatvereins zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" zu erlassen. Ich hatte in dieser Aufforderung die Defizitfrage ganz außer acht gelassen, weil ich mich schämte, immer wieder als Bettler zu erscheinen, während ich mich doch auf alle Weise anstrengte, zu helfen. Das erwähnte ich also nicht; wohl aber sagte ich, wenn etwas weiter geschehen solle, so müßten wir mit Strenge auf unsre ursprünglichen Tendenzen zurückgehen. Der Erfolg meiner Hoffnung auf den Reichstag ist Ihnen bekannt. Ein besseres Ergebnis hat meine Aufforderung nach einer anderen Seite hin erzielt. Sie hat in der Art gewirkt, daß die Freunde meiner Kunst sich wieder rührten und eine richtigere Kenntnis meines Wollens durch Versammlungen, Vorträge und mustergültige Vorführung von Teilen meiner Werke zu verbreiten suchten. Das hat mich innig gerührt und erfreut, aber meine Besorgnis nicht verscheucht. Woher kommt uns die Macht zur Fortführung unsrer Sache? war meine Frage. Die Macht heißt hier das Geld. Ich dachte mir immer, der Wagner-Verein werde vornehmlich die Aufgabe haben, für meine Tendenzen zu werben. Das betrachte ich auch für alle Zeiten als das Wichtigste, was er zu tun hat. Wir, die wir uns hier zu idealem Zweck vereinen, sind mit einigen Ausnahmen, die ich um Reichtümer nicht beneide, denen

ich aber aufrichtig dazu gratuliere, Leute von beschränktem Vermögen. Um auch diesen weniger Bemittelten den Beitritt zum Verein zu ermöglichen, haben Sie die Rate der jährlichen Beisteuer auf ein Minimum herabsetzen müssen. Es ist eine schwere Sache, wie wir dabei die Mittel herbekommen sollen für eine künftige Aufführung, wie wir sie dieses Jahr in Aussicht nehmen. Es ist das geradezu unmöglich. Wir kamen auf den Gedanken, wieder Billettanteile zu verkaufen; wir würden uns dadurch vielleicht nur wieder in die peinliche Lage bringen, daß vor unsren Augen ein gemeiner Handel mit den Billetts getrieben würde, daß selbst die Freikarten, die wir verteilt, in den Zeitungen zum Verkauf ausgeboten würden, wie mir das hier im „Bayreuther Tageblatt“ vorm Jahr passierte. Das war ein Weg, der uns ins Verderben führte. Entweder heißt es jetzt, gar nichts wollen, oder die Sache ganz und vollständig. Entweder: unsre Zustände sind zu elend; die Regierungen kümmern sich um nichts, gründen nur Musikschulen, welche niemals etwas Besonderes leisten — wo ich hinsehe, sehe ich falschen Taktschlag; keinen brauchbaren Sänger liefern sie mir. Wir sind in einem schrecklichen Zustande. An eine Hilfe von seiten des Reichstags ist nicht zu denken. Im Reichstag ist nicht ein Mensch, der weiß, worum es sich für uns handelt. Bismarck würde wohl sagen, wenn wir eine Unterstützung begehrten: Wagner hat genug gehabt; viele Fürsten, der Kaiser selbst war da, um seine Aufführungen zu besuchen; wohin will der Mann? Wir sind ganz ohne Stütze von dieser Seite. Wir dürfen auf keinen derartigen Beistand rechnen, um uns das Defizit vom Halse zu schaffen.

Was tun? Es entstanden allerhand besondere Ansichten von Leuten, die alles übertrieben. Meine Freunde sahen sich hier ohne Hilfe. Ich mußte zur Tilgung der dringendsten Schulden ein Kapital von 32000 Mark mit 5 Prozent Zinsen aufnehmen. Die Londoner Konzerte, von denen man mir erheblichen Gewinn versprochen hatte, genügten nur, um einen anständigen Stillstand in die Sache zu bringen. Wenn man mir nun nicht einmal zu den nachträglich sich herausstellenden Kosten derselben helfen kann, so ist das sehr schlimm. Herr Adolf Schmidt aus Viersen kam zu trefflichen Gedanken, wie man Abhilfe versuchen soll; Gott gebe seinen Segen dazu! Auch von der Intendanz des Münchener Hoftheaters wurde mir guter Wille zur Deckung des Defizits entgegengebracht. Man gab mir selbst zu verstehen, daß dies Dankbarkeit gegen mich sein würde

für die Überlassung meines Werkes an die Verwaltung dieser Bühne, weil sie selbst erkenne, daß sie durch die Aufführung desselben in München in den Sommermonaten sehr viele Einnahmen erzielen könne. Seine Majestät der König von Bayern ist ohnedies schon im Besitze des Aufführungsrechtes, und es war von seiner Seite nichts als hochherzige Nachgiebigkeit gegen mich, daß ich mein Werk hier in Bayreuth zuerst aufführen durfte. Aber nunmehr wird er in sein Recht eintreten. Hoffentlich erhält mir die Intendanz seines Hoftheaters die mir entgegengetragene Gewogenheit, daß sie mich nämlich von dem Defizit der vorjährigen Bühnenfestspiele entlasten wird, wenn ich die Aufführung des ganzen „Rings" in München gestatte. Dazu gehört aber, daß sie unsre Dekorationen und alles zu den Aufführungen gehörige benutzen darf. Wir haben kein Eigentumsrecht an diesen Dingen. Der König hat mir seinerzeit 200000 Mark gegeben zur künstlerischen Herrichtung der ganzen Szene. Davon würde nun freilich vieles für eine auswärtige Bühne nicht wohl verwendet werden können, und die uneigennützige Großmut des Königs ließe uns gewiß das alles. Die beweglichen Dekorationen, Maschinen und Requisiten aber gehören Seiner Majestät nach dem zwischen dem Königl. Hofsekretariate und uns abgeschlossenen Vertrage, wonach bis zur Zurückhaltung unsrer Schuld dies alles Eigentum der Königl. Kabinettskasse ist. Da ich zur Deckung des Defizits keine menschliche Aussicht habe, müßte ich mir die Benutzung jenes Materials von seiten der Münchener Bühne gefallen lassen. Auch für die Dekorationen habe ich ja noch allerlei Kosten zu bezahlen.

Darum ginge ich nur mit Bangigkeit daran, die Aufführungen des vorigen Jahres in Bayreuth zu wiederholen. Aber selbst unter günstigen Umständen würde ich mich schwer zu einer solchen Wiederholung entschließen. Denn unter dem Druck der damaligen Verhältnisse, auch weil niemand an das rechtzeitige Zustandekommen unsrer Aufführungen glaubte, hatten viele Beteiligte ihre Arbeiten für dieselben sehr vernachlässigt. Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht. Nachlässigkeiten aller Art kamen vor, auch meinerseits. Mein Ideal ward mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht. Um es künftig zu erreichen, müßte man mir Lust von außen machen und die nötige Erleichterung gewähren, die drückendsten Lasten von mir nehmen, um meine ermüdeten Kräfte neu anzuspornen.

Sagen wir uns also, meine Herren, daß wir wieder am Anfange stehen, allerdings mit enormen Vorgebungen (wie man im Spiel sagt), die wir früher nicht hatten! Das hatte ich Ihnen auseinanderzusetzen. Wir haben aller Welt unsren festen Willen gezeigt, wir haben gezeigt, worum es sich für uns handelt, warum unser Theater ein Haus von der Bauart sein mußte wie dieses, warum alles so eingerichtet sein mußte, wie es hier der Fall war, warum der Ort unsres Wirkens kein Zentrum des modernen Kunstluxus sein durfte. Alle diese Vorteile, wenn er sie auch mit Beschwerden erkämpfen mußte, hat jeder hier empfunden. Wir haben hier Freiheit, zu atmen und zu uns selber zu kommen. Diesen Eindruck der vorjährigen Festspiele haben wir voraus und dieses Haus. Sonst aber fangen wir von vorn an. Ich könnte auch nicht einmal die Sänger und Sängerinnen, die voriges Jahr bei den hiesigen Aufführungen mitwirkten, wieder einladen. Das ist einmal geschehen und würde nicht öfter zu ermöglichen sein. Als mein Verwaltungsrat mich in Besorgnis über die ungetilgten Schulden sah, kam auch in unsrem engsten Kreise der Gedanke auf, die vorjährigen Aufführungen schnell zu wiederholen und aus den Einnahmen dieser Wiederholung das Defizit zu bestreiten. Zuerst schmerzte mich das, die Vorstellung, in diesen Kreis sogleich wieder treten zu müssen, um ein Geschäft zu machen. Jedoch bezwang ich mich so weit, daß ich selbst meinen Freunden den Auftrag gab, bei den Sängern, die uns im vorigen Jahre zur Seite standen, deshalb anzufragen. Es zeigte sich da auch viel guter Wille; denn sie sollten auch entsprechend bezahlt werden, und sie nannten zum Teil nicht üble Honorare. Von wichtiger Seite aber kamen abschlägige Antworten. Denn diese Sänger sind alle Untertanen ihrer Intendanzen, und die alten Verhandlungen mit diesen wieder erfolgreich durchzumachen, ist unmöglich. Solche Urlaube kämen nicht wieder. Damals glaubte man schon dort das Möglichste getan zu haben, als man uns diese vorzüglichen Kräfte einmal auf so lange Zeit überließ. Es wäre also der Versuch einer Wiederholung der hiesigen Aufführungen auch aus solchen Gründen ein reines Hazardspiel. Auch persönliche Erfahrungen machte ich im vorigen Jahre, die es mir verleideten, wieder der Impresario einer solchen Geschichte zu werden.

Das haben wir jetzt voraus, daß dies einmal geschehen ist und so geschehen ist, daß es ein Wunder war und uns zur höchsten Ehre gereicht und mir die größte Freude ist, von solchen Künstlern

unterstützt worden zu sein. Auch wenn man in München uns noch einmal eine Aufforderung gäbe zur Wiederholung der vorjährigen Festspiele, so könnte das nur ein Gastspiel der Münchener Truppe in unsrem Hause sein, nicht mehr; aber auch so wäre es das letztemal gewesen, daß wir hier den „Ring des Nibelungen" in der alten Weise aufführten, und wohin es führen sollte, sehe ich nicht ein. Nur das sehe ich ein, daß wir nicht sowohl viel werden nachholen müssen — auch das Wort „nachholen" ist hier nicht am Platze; ich habe das Fehlende alles vorausgewußt — wir müssen vielmehr etwas ganz anderes bekommen.

Sie wissen, worauf alle meine Bestrebungen, worauf namentlich unser Bayreuther Unternehmen abzielt: auf einen Stil und auf eine Kunst, wie sie in unsren elenden Theatern nicht gepflegt werden kann. Mein Gedanke wäre nun jetzt, mir langsam die Mittel vorzubereiten, durch welche ich den hiesigen Festspielen eine wirkliche Dauer geben, ihnen ein Ernähren von sich selbst heraus ermöglichen, sie zu einer wirklichen Schöpfung machen kann. Wollen wir meinetwegen den Ausdruck „Schule" gebrauchen, obwohl mir dieser Ausdruck von unsren Musikschulen her, in denen man nichts lernt, so sehr zuwider ist! Es entspricht dies auch den bescheidenen Mitteln, die uns jetzt zu Gebote stehen. Mit Geringem erreichen wir auf diesem Wege viel. Aber fester Wille gehört dazu und die Unterstützung aller Freunde unsrer Sache. Deshalb frage ich Sie jetzt, meine Herren, ob Sie auf diesen Fuß mit mir sich stellen wollen, ob Sie mit Geduld und Ausdauer etwas unternehmen wollen, das zu einem großen künstlerischen Ziele führen soll, oder ob Sie lieber nur gelegentlich wieder einmal hier zusammenkommen wollen, um etwas Außerordentliches zu sehen. Wenn nur das letztere der Fall wäre, so trennen wir uns besser.

Ich habe den Gedanken gefaßt, eine Schule hier zu gründen, zur Ausbildung von Sängern, Musikern und Dirigenten für die richtige Ausführung musikalisch-dramatischer Werke von wahrhaft deutschem Stile, und ich will mir erlauben, Ihnen mit wenigen Worten zu sagen, wie ich mir das gedacht habe. Jene Schule ist zunächst auf 6 Jahre berechnet, vom 1. Januar 1878 bis zum 30. September 1883.

(Es folgte die Verlesung des Entwurfs der Grundzüge der Bayreuther Schule [gedruckt im 10. Bande der Ges. Schr. S. 23—26], sowie mehrerer Weisungen über die Stellung des Patronatsvereins zu diesem Plane.)

Das ist es, was ich Ihnen zu sagen hatte. Wenn ich etwas ausgelassen habe, so werden wir das bei näherer Besprechung wieder finden. Jetzt empfangen Sie noch einmal meinen warmen Dank für Ihre Aufmerksamkeit! Ich denke, meine hiesigen Freunde werden sich über unsre weiteren Zusammenkünfte mit Ihnen verständigen.

V. Ankündigung der Aufführung des „Parsifal“.

(1877.)

Mit meinem, am 15. September den hier versammelten Delegierten der deutschen Wagner-Vereine mitgeteilten und von ihnen bereitwilligst zur Ausführung übernommenen Plane, betreffend die Gründung einer unter meiner Leitung stehenden Stilbildungsanstalt, hatte ich eine offene Frage an den künstlerischen Sinn und die materielle Fähigkeit der Freunde meines Wirkens gerichtet, deren befriedigende Beantwortung zugleich eine würdige Fortsetzung der von mir beabsichtigten stilgemäßen Ausführungen musikalischer und musikalisch-dramatischer Werke deutscher Meister in Bayreuth ermöglichen sollte. Die allgemeine Ungunst und besondere Kürze der Zeit mag wesentlich dazu beigetragen haben, daß der festgesetzte erste Anmeldungstermin des 1. Dezember ein nicht genügend ermutigendes Resultat bringen konnte, um mich bereits am 1. Januar 1878 die zunächst in Aussicht genommenen Übungen an Werken der großen deutschen Meister der Vergangenheit beginnen zu lassen. Von den 66 im Bayreuther Patronatvereine vertretenen Städten haben 20 vorläufig noch gar keine materiellen Beiträge zu liefern vermocht, während die Beiträge im übrigen die Höhe der von der Septemberversammlung für das erste Jahr veranschlagten Summe bei weitem nicht erreichen. Mit den bisher eingegangenen Anmeldungen zur Schule aber ist mir nur erst eine sehr geringe Zahl junger Dirigenten geboten, mit denen ich ohne Beihilfe von Sängern und Orchester wirklich ersprießliche Übungen im Sinne meines Planes gar nicht anzustellen vermag. Auch die mir vielleicht noch offenstehende Möglichkeit des Engagements einer besonderen Kapelle für die Ausführungen symphonischer Meister-

werke unter meiner Leitung in den Sommermonaten 1878 darf ich mit den vorhandenen beschränkten Mitteln und nach den gemachten bedenklichen Erfahrungen nicht zu benutzen wagen. Ich kann denen gegenüber, welche als erfreuliche Ausnahmen schon jetzt sofort ihre rege Teilnahme mir gezeigt haben, die Verantwortung nicht auf mich nehmen, mit den von ihnen mir gewährten Mitteln ein Unternehmen zu beginnen, das nach meiner sicheren Voraussicht seinem eigentlichen Zwecke noch nicht entsprechen würde. Die Eröffnung der Schule wäre also vorläufig so weit zu vertagen, bis eine wahrhaft genügende materielle und künstlerische Teilnahme sich mir zeigen wird, weshalb es zunächst gölte, eine solche Teilnahme auf eine Weise lebhafter anzuregen, die zugleich den bereits Teilnehmenden ein gewisses Äquivalent für den Ausfall des ihnen gegen ihren Beitrag zuvor Versprochenen böte.

Dies denke ich mir am besten erreichbar durch eine, unter meiner Mitwirkung, vom Patronatverein herauszugebende und speziell für diesen Verein bestimmte Zeitschrift, welche (neben der Veröffentlichung genauer statistischer Mitteilungen über den Stand der ganzen Angelegenheit und das Wirken der an meinen künstlerischen Bestrebungen Anteil nehmenden Vereinigungen, sowie aller nötigenfalls von hier aus zu erlassenden besonderen Bekanntmachungen) vornehmlich durch größere oder kleinere Abhandlungen über wichtige, bei jenen Bestrebungen in Frage kommende, künstlerische oder damit zusammenhängende kulturhistorische Themata das Interesse und Verständnis dafür lebendig zu erhalten und möglichst zu fördern suchen soll. Diese Zeitschrift würde damit zugleich die sogenannte Lehrtätigkeit der neben dem Patronatverein selbständig fortbestehenden lokalen Wagner-Vereine wirksam unterstützen, deren Mitgliedern sie daher, gegen einen geringen Abonnementspreis, ebenfalls zu liefern wäre, indes sie jedem Mitgliede des Patronatvereins selbst, als solchem, gratis zugesandt würde. So böte die Zeitschrift ein erwünschtes Mittel, auch alle nicht in den Patronatverein aufgegangenen Vereinigungen zur Förderung meiner künstlerischen Ideen und Werke, unbeschadet ihrer Selbständigkeit, sowie alle Vertreter und Mitglieder des Patronatvereins selbst, in stetem festen Zusammenhange mit Bayreuth zu erhalten.

Was nach Abzug der geringen Kosten für Herstellung der Zeitschrift von den gewöhnlichen Jahresbeiträgen der Mitglieder übrig

bleibt und was durch weitere Extrabeiträge hinzukommt, das würde vorläufig zu dem bereits bestehenden, gegenwärtig 6000 Mark zählenden „Eisernen Fonds" geschlagen werden, bis die vorhandenen Mittel es erlauben, die Schule in erstgedachter Weise zu eröffnen. In Anbetracht jedoch, daß dies etwa auch für das nächste Jahr 1879 noch nicht möglich werden sollte, erkläre ich mich hiermit bereit: schon im darauffolgenden Jahre 1880, für welches nach dem ursprünglichen Plane den Mitgliedern des Vereins bereits die Aufführungen meiner ersten Werke versprochen waren, ihnen jedenfalls als Ersatz meinen „Parsifal" in der Art der Darstellung meines „Ringes des Nibelungen" 1876, mit dazu eigens herberufenen auserlesenen künstlerischen Kräften aufzuführen. Hierzu würden bei weitem geringere Mittel nötig sein, als für mein erstes großes, vier ganze Dramen umschließendes Unternehmen, wozu das Theater erst zu bauen war; auch würde die Teilnahme dafür nach der Erfahrung des glücklichen künstlerischen Gelingens eben jener ersten soviel größeren Unternehmung wohl auch bereits eine um so vertrauensvollere und lebhaftere sein, so daß eine zu diesem Zwecke ins Werk gesetzte allseitige Bemühung von seiten des Patronatvereins gewiß nicht unbelohnt bleiben dürfte.

Nachdem ich mich über die hier mitgeteilten Punkte mit dem Verwaltungsrate und dem Vorstande des Verins in Übereinstimmung gesetzt, fühle ich mich verpflichtet, sie den einzelnen Vertretern desselben mit der ernstlichen, möglichst bald zu beantwortenden Frage vorzutragen: ob sie auf meine obigen Vorschläge zur zeitweiligen Abänderung des Planes einzugehen bereit seien; wobei ich Sie zugleich zu bedenken bitte, wie sehr ich mich noch von den Anstrengungen des letzten Jahres angegriffen empfinde, und wie tief ich von der Arbeit an meinem neuen Werke in Anspruch genommen bin, so daß ich in der Tat nur, wenn mir die Gewißheit geboten würde, etwas wahrhaft Bedeutendes und Ersprießliches wirken zu können, mich auf die Ausführung meines ursprünglichen Planes einzulassen imstande wäre.

Metaphysik. Kunst und Religion. Moral. Christentum.

Wir reden zu viel, — selbst auch
hören zu viel, und — sehen zu wenig.

Natura non facit saltus.

Das Organ zur endlichen Erkenntnis seiner selbst, als Ding an sich, gelang auch durch den menschlichen Organismus nicht auf den ersten Ansatz; als Medium daher erst der Intellekt als Organ zur Erhaltung eines Individuums. Hierin vielleicht der Grund der Individualität überhaupt, die — wie sie nur für den Intellekt vorhanden ist, auch an sich nur zum Zweck der Hervorbringung des Intellektes da. Mit diesem Organ nun sucht der Wille durch Steigerung und abnorme Anstrengungen bis zur Erkenntnis der Idee der Gattung und endlich seiner selbst zu gelangen, was schließlich ihn ans Ziel bringt, und worauf er eben nicht mehr will, weil er nichts anderes wollte, als was er nun erreicht. — Der Konflikt und die Selbstentzweiung, in der er sich durch den Intellekt des Individuums erkennen muß, ist eben die moralische Stufe für jene Steigerung, weil er nun erst sich elend — sündhaft fühlt. —

Das, was sich im Individuum äußert und sich uns als Wille zu erkennen gibt, ist seinem Charakter nach eben durch die Erkenntnisweise seines Intellektes bestimmt. Das Ding an sich äußert sich daher in ihr eben nicht rein, sondern durch die Erkenntnisart seines Intellektes befangen, als individueller Wille, der sich gerade — im principio individuationis befangen — als Wille zum Leben gebart, weil er diese seine gebrochene flüchtige Erscheinung eben überall — durch sein eigenes Widerspiel — bedroht und geschmälert fühlt. Was dies Ding an sich aber in reinerer Potenz ist, zeigt sich erst in der genialen Anschauung, wo eben der Irrtum der Individualität beseitigt wird und reine Erkenntnis eintritt; da sehen wir denn, daß dieser Wille etwas anderes ist, als nur Wille zum Leben,

nämlich der Wille zu erkennen, d. i. sich selbst zu erkennen. Deshalb die hohe, entzückende, beseligte Befriedigung. Sonach ist der Intellekt, was er sein **kann** und dem Willen gemäß auch sein soll, erst im Genie. — Weiser aber — moralisch — Liebe, Heiligkeit (mit abnehmender Intellektualität mehr instinktiv).

Die große Wonne des Momentes der genialen Anschauung kommt doch eben von dem endlichen Gelingen her, sich als Gattung selbst zu sehen und zu erkennen; dies ist es so vorherrschend, daß das moralische Mitleid dabei ganz schweigt: der erschütterndste Anblick, die grauenhafteste Erkenntnis berührt uns nur so weit, als sie eben Anschauung der Gattung durch sich selbst, Überwindung der persönlich bewußten Anschauung ist: wir rufen uns da in begeisterter Herausgerissenheit zu: ja, das bin ich (Gattung — Idee). — Von hier aus Rückfall in die gemeine Anschauungsweise den individuellen Lebensbedürfnissen gegenüber. — Rückschlag auf die Moral, bis zur ethischen Genialität — Mitleid — Liebe —: mehr instinktiv als intellektuell.

Zunächst in der ersten Individualanschauung ebenfalls nur Freude — Täuschung, alles für real zu halten. Selbsttäuschung des Willens.

*

Die Realität wohl aus der Idealität zu erklären, nicht aber umgekehrt. Ein religiöses Dogma kann die ganze reale Welt umfassen: nun versuche man umgekehrt, aus der realen Welt die Religion zu erläutern.

*

Der Erkennende bleibt endlich allein übrig, ganz für sich, eine würdige Erscheinung als Schluß der Welttragödie; aber für diesen Genuß des Einzelnen bezahlt der Staat zu viel, während er doch auf allgemeinen Nutzen vorgeht.

*

Unter **Gott** sucht sich der Mensch genau genommen das Wesen vorzustellen, welches den Leiden des Daseins (der Welt) nicht unterworfen ist, somit über der Welt steht — dies ist nun Jesus (Buddha), der die Welt überwindet. — Der **Weltenschöpfer** ist nie wahrhaft geläufig gewesen und geglaubt worden.

Affinitäten der Religion und der Kunst beginnen genau da, wo die Religion selbst nicht mehr künstlich ist; hat man eine Wissenschaft für sie nötig, so wird die Kunst aber unnütz.

*

Religion und bald auch Kunst — nur Rudimente früherer Kultur: wie der Schwanzknochen am menschlichen Leibe.

*

Chemische Erkenntnis: künstliches Futter, Trichinen.

*

Geworden ist am Ende doch alles; auch daß Voltaires Tragédie nicht mehr ging und alles überschlug. Was hat die Wissenschaft nicht alles werden lassen, z. B. vor gar nicht langer Zeit, was heute längst überm Haufen liegt. Dagegen nun die Werke der Kunst; ändert, bildet eure Einsichten und Wissenschaften wie ihr wollt — da steht Shakespeare, da Goethes „Faust", da die Beethovensche Symphonie, und wirken immer fort!

*

Physik = Erfahrung (?) Wo ist diese? Wie ohne diese Physik, geschweige, was über diese hinausgeht?

*

Abstraktes Erkennen: zuvor intuitives; dazu gehört aber ein tüchtiges Temperament.

*

Die Physik usw. fördert Wahrheiten zutage; gegen die sich nichts sagen läßt, die uns aber auch nichts sagen.

*

Der schlagendste Beweis dafür, wie wenig uns die Wissenschaften nützen, ist, daß Kopernikus' System für den allergrößten Teil der Menschen den lieben Gott doch noch nicht aus dem Himmel delogiert hat: hier muß wohl von wo anders aus angefangen werden, wozu der Gott des Innern eben verhelfen möchte! Diesem ist es aber ganz gleichgültig, was die Kirche an Kopernikus ärgert.

*

Zur Moralität welches Menschen werdet ihr mehr Vertrauen haben, im Unglück bei ihm Hilfe suchen; desjenigen, der die geknebelten Tiere befreit, oder desjenigen, der sie knebelt, um sie zu foltern? —

*

Im besten Falle Vergiftungen * (Merkur) — Folgen der Ausschweifung; auf Hebung der Folgen schlechter Nahrung und des Hungers, der Überarbeitung usw. werdet ihr wenig sinnen.

*

Zumutungen für die Tugend: —

Handwerksbursche — erfroren am Wege gefunden — findet kein Mitleid, weil er sich zuvor in Schnaps betrunken hatte. —

Warnung vor Bettlern: — aber warum Bettler? — Magistrat.

*

Warum nicht häufiger, ja zahllos die Beweise der aufopfernden Tierestreue? Das liegt nur am Menschen, der den Tieren nicht die genügende Veranlassung gibt.

*

Die Tiere sind so gut, daß sie alles willig leiden würden, könnte man ihnen nur die Nützlichkeit davon beibringen.

*

Die Jünger verstanden den Herrn fast ebensowenig, als ein treuer Hund uns; doch — sie liebten ihn, gehorchten (ohne zu verstehen) und — gründeten eine neue Religion.

*

Was erwarten wir uns denn von einer Religion, wenn wir das Mitleid mit den Tieren ausschließen?

*

Dogma des Mitleids gegen die Tiere kann sich nur auf ein Schuldgefühl gründen: daß wir Tiere zur Selbsterhaltung vertilgen müssen, da wir anderseits die Tiere als uns so verwandt, nur

* Leiden, welche durch die Vivisektion gehoben werden.

unschuldig, erkennen müssen, soll uns der Schuld unsres Daseins inne werden lassen, eine Schuld, die wir nur durch Mitleid im Großen und Größten mildern können.

*

Gut, das Dasein ist keine Sünde; wenn wir es nun aber als Sünde empfinden?

*

Es gibt nicht ein Jahrhundert — nicht ein Jahrzehnt der Geschichte, welches nicht fast einzig von der Schmach des menschlichen Geschlechtes ausgefüllt ist.

*

Es ist urmenschlicher Weisheit aufgegangen, daß, was im Menschen atmet, dasselbe ist, wie im Tiere. — Zu spät bereits — um den durch Tiernahrung auf uns geladenen Fluch abzuwenden; denn — durch nichts Unterschied als durch — Mitleid!

*

Irrig, den Fehler in der Religion zu suchen, sondern im Verfall der Menschheit liegt er. —

*

Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechts dürfte, so sehr sie der eines steten Fortschrittes zuwider erscheint, die einzige sein, ernstlich, welche uns zu einer Hoffnung führen könnte.

*

Wenn wir — so gern — jeder Möglichkeit einer Veredlung des menschlichen Geschlechtes nachforschen — so begegnen wir immer auf neue Hemmnisse. (Blut) —

*

Vom Heldentum hat sich uns nichts als Blutvergießen und Schlächterei vererbt, — ohne allen Heroismus, — dagegen alles mit Disziplin. —

*

Zwei Wege für den Helden —
Despot, mit Sklaverei:
Märtyrer, mit Freiheit.

*

Jede bloße Kraft findet eine noch stärkere Kraft: sie selbst an sich kann es also nicht sein, worauf es ankommt.

*

Der zu bemitleidende Schwache — unmöglich das Ziel: — dagegen der bemitleidende Starke, im Mitleid sich selbst vernichtende Kraft — Abschluß — Entsühnung des Weltdaseins.

Die Nichtigkeit der Welt kann aber dem leidenden Schwachen nur die Selbstaufopferung des Starken zum Bewußtsein bringen, denn auf die bloße Erhaltung des Schwachen durch den Starken kann es nicht ankommen, daher durch ihn auf Weltentsagung geleitet — Christentum. —

Vendramin, 11. Febr. 1883.

Über das Weibliche im Menschlichen.

(Als Abschluß von „Religion und Kunst“.)

Nur beiläufig und wie eines Abseitsliegenden finde ich, beim Überblicke der mir bekannt gewordenen Abhandlungen über den Verfall der menschlichen Geschlechter, des Charakters der Ehebündnisse und des ihnen entsprießenden Einflusses auf die Eigenschaften der Gattungen gedacht. Über diesen ausführlicher meine Gedanken mitzuteilen, behielt ich mir vor, als ich meinem Aufsatze über „Heldentum und Christentum“ die Bemerkung anfügte: „daß keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust das bleiche Herz verdecken kann, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen stammesgemäßen, aber ohne Liebe geschlossenen Ehebund verklagt“.

Wollen wir hierbei anhalten und zu tiefem Besinnen uns sammeln, so dürfte uns leicht die unermeßliche Aussicht erschrecken, welche ein ernsthaft dafür eingenommener Gesichtspunkt uns eröffnet. Wenn ich uns kürzlich die Aufgabe stellte, dem Reinmenschlichen in seiner Übereinstimmung mit dem ewig Natürlichen nachzuforschen, so müssen wir bei vollster Besonnenheit erkennen, daß in dem Verhalten zwischen Mann und Weib, oder dem Männlichen und Weiblichen, der einzig vernünftige und deshalb zur lichtesten Erkenntnis leitende Ausgangspunkt hierfür zu finden ist.

Während mit hellster Deutlichkeit uns der Verfall der menschlichen Rassen vorliegt, ersehen wir die tierischen Geschlechter, außer wo der Mensch sich ihrer Mischungen bemächtigte, in großer Reinheit forterhalten: offenbar, weil diese keine auf Eigentum und Besitz berechneten Konventionsheiraten kennen. Sie kennen aber auch keine Ehe; und ist es die Ehe, welche den Menschen so weit über die

Tierwelt zur höchsten Entwicklung seiner moralischen Fähigkeiten erhebt, so ist eben wiederum der Mißbrauch der Ehe zu gänzlich außer ihr liegenden Zwecken der Grund unsres Verfalles bis unter die Tierwelt.

Da wir sogleich mit einer vielleicht überraschenden Prägnanz das sündliche Übel bezeichnen mußten, welches im Geleite der zur Zivilisation fortschreitenden Kultur uns von den Vorteilen ausschloß, welche die tierischen Geschlechter in ihrer Fortzeugung unentstellt erhalten, dürfen wir uns auch als sofort an den sittlichen Kern unsres Problems herangetreten erkennen.

Dieser deckt sich unsrem Urteile alsbald bei der Gewahrwerdung des Unterschiedes des Verhältnisses des Männlichen zum Weiblichen im Leben der Tiere und dem der Menschen auf. So stark auch bei dem männlichen Tiere der höchsten Gattungen die leidenschaftliche Brunst bereits auch auf die Individualität des Weibchens gerichtet sein mag, so beschützt es die Mutter doch nur so lange, bis diese selbst imstande ist, die Jungen zur Selbsterhaltung soweit anzuleiten, daß sie endlich sich selbst überlassen werden und auch der Mutter sich entfremden können: hier liegt der Natur erst nur noch an der Gattung, die sie um so reiner erhält, als sie die Mischung der Paare einzig durch die gegenseitige Brunst derselben herbeiführt. Hiergegen nun wäre zu behaupten, daß die Ausscheidung des Menschen aus dem tierischen Gattungsgesetze zuerst sich dadurch vollzog, daß die Brunst in ihm als leidenschaftliche Zuneigung auf das Individuum sich wandte, in welcher der bei den Tieren so entscheidende mächtige Gattungsinstinkt vor der idealen Befriedigung des Geliebtseins von diesem *einen* Individuum bis zur Unverständlichkeit sich herabstimmt: mit Naturkraft scheint dieser nur im Weibe, in der Mutter gesetzgebend fortzuwalten, wodurch sie, anderseits durch die auf ihre Individualität gerichtete ideale Liebe des Mannes verklärt, jener Naturkraft selbst verwandter bleibt als der Mann, dessen Leidenschaft der gefesselten Mutterliebe gegenüber jetzt zur *Treue* wird.

Liebestreue: Ehe; hier liegt die Macht des Menschen über die Natur, und wir nennen sie göttlich. Sie ist die Bildnerin der edlen Rassen*. Leicht dürfte das Hervorgehen dieser aus den zurückbleiben-

* Nur aus solcher Ehe konnten die Rassen sich auch in der Zeugung veredeln.

den niedereren Rassen durch das Hervortreten der Monogamie aus der Polygamie erklärt werden können; gewiß ist, daß die edelste weiße Rasse in Sage und Geschichte bei ihrem ersten Erscheinen monogamisch auftritt, als Eroberer durch polygamische Vermischung mit den Unterworfenen sofort aber ihrem Verderben entgegen geht*.

Hier nun treffen wir in der gegensätzlichen Beurteilung der Polygamie und der Monogamie auf die Berührung des Reinmenschlichen mit dem ewig Natürlichen. Von vorzüglichen Köpfen wird die Polygamie als der natürlichere Zustand angesehen, wogegen die monogamische Ehe als ein stets neu unternommenes Wagnis gegen die Natur gilt. Gewiß stehen polygamische Völker dem Naturzustande näher und erreichen hierbei, sobald nicht störende Mischungen unterlaufen, die Reinerhaltung ihrer Rasse mit dem Erfolge, mit welchem die Natur die tierischen Geschlechter unverändert sich gleich erhält. Nur ein bedeutendes Individuum kann der Polygame nicht erzeugen, außer unter der Einwirkung des idealen Gesetzes der Monogamie, wie es ja selbst durch leidenschaftliche Zuneigung und Liebestreue in den Harems der Orientalen seine Macht zuweilen ausübt. Hier ist es, wo das Weib selbst über das natürliche Gattungsgesetz erhoben wird, welchem es anderseits nach der Annahme selbst der weisesten Gesetzgeber so stark unterworfen blieb, daß z. B. der Buddha es von der Möglichkeit der Heiligwerdung ausgeschlossen gehalten wissen wollte**. Es ist ein schöner Zug der Legende, welche auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes sich bestimmen läßt. Gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich. Liebe — Tragik.

---

* Bei Eroberern sogleich Polygamie (Besitz).

** Idealität des Mannes — Neutralität des Weibes — (Buddha) — nun — Entartung des Mannes.

Programmatische Erläuterungen.

I.

Tristan und Isolde.

Vorspiel.

Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächte sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten von der vorsorglichen Mutter der Braut bestimmten Liebestrank läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß in hellen Flammen auflodernd, plötzlich sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonne und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft — alles wie wesenloser Traum zerstoben; nur eines noch lebend; Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!

Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrlichen Herzen den Weg

in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger Umschlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporwuchsen?

Vorspiel und Schluß.

a) Vorspiel (Liebestod).

Tristan führt, als Brautwerber, Isolde seinem Könige und Oheim zu. Beide lieben sich. Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint.

b) Schlußsatz (Verklärung).

Doch, was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf; die Pforte der Vereinigung ist geöffnet. Über Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens, ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar! —

II.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Vorspiel.

Die Meistersinger ziehen im festlichen Gepränge vor dem Volke in Nürnberg auf; sie tragen in Prozession die „leges tabulaturae", diese sorglich bewahrten altertümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnis des harfenspielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volkstümliche Gestalt des Hans Sachs: seine

eigenen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes als Begrüßung entgegen.

Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe: er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das, zum Preisgewinn eines Wettsingens bestellt, festlich geschmückt, aber bang und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aussendet, der wohl Dichter, nicht aber Meistersinger ist. Dieser bricht sich durch das Volk Bahn; seine Blicke, seine Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. — Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrttuerei dazwischen und stören die Herzensergießung; es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfaßt hilfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister. Laut begrüßt sie das Volk; — das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt. „Heil Hans Sachs!" erschallt es mächtig.

Vorspiel zum dritten Akt.

Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akte bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden; dort drückte es die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anscheine nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören. Jetzt (im Vorspiele des dritten Aktes) wird dieses Motiv allein gespielt und entwickelt, um in die Resignation zu ersterben: aber zugleich und wie aus der Ferne lassen die Hörner den feierlichen Gesang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat; nach der ersten Strophe nehmen die Saiteninstrumente, sehr zart und in sehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schustergesanges wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab nach oben wendete und sich in zart anmutige Träumereien verlöre; da setzen die Hörner in gesteigerter Klangfülle den Hymnus des Meisters fort, mit welchem Hans Sachs bei seinem Eintritte in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einstimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun

tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein; beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation.

III.

Parsifal.

Vorspiel.

„Liebe — Glaube: — Hoffen?“

Erstes Thema: „Liebe“.

„Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unsrer Liebe Willen!“

(Verschwebend von Engelstimmen wiederholt.)

„Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!“

(Wiederum verschwebend wiederholt.)

Zweites Thema: „Glaube“.

Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. — Der erneueten Verheißung antwortet der Glaube, aus zartesten Höhen, wie auf dem Gefieder der weißen Taube, sich herabschwingend, — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet, die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der, furchtbare Sündenreue im Herzen, in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligtumes sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und — hoffen!

IV.

Beethovens Cis moll-Quartett (Op. 131).

(Adagio). Schwermütige Morgenandacht eines tiefleidenden Gemütes: (Allegro) anmutige Erscheinung, neue Sehnsucht zum Leben erweckend. — (Andante und Variationen). Reiz, Milde, Verlangen, Liebe. — (Scherzo). Laune, Humor, Ausgelassenheit. — (Finale). Übergang zur Resignation. Schmerzlichstes Entsagen.

*

Auf meinen besonderen Wunsch haben die Herren Exekutanten sich der höchst mühsamen Einübung dieses schwierigen Quartettes unterzogen, welches, als ein Werk aus der letzten Lebensperiode Beethovens, noch jetzt von vielen Musikern und Musikkennern für unverständlich gehalten, gewiß aber von den meisten wirklich unverständlich vorgetragen wird. Es dürfte sonach gewagt erscheinen, gerade solch ein Tonstück einer größeren Zuhörerschaft vorzuführen, welche, an diese Gattung von Musik überhaupt noch wenig gewöhnt, dem Leichtgefälligen einen unverhohlenen Vorzug vor dem Tiefempfundenen zu geben liebt. Dennoch ermutigt mich der glückliche Erfolg unsres darauf verwandten längeren Studiums, meine Zustimmung zur öffentlichen Aufführung nicht zurückzuhalten. Somit sehe ich mich aber auch besonders veranlaßt, die Zuhörer auf die große Eigentümlichkeit dieses außerordentlichen Werkes aufmerksam zu machen, das die bevorstehende Exekution gewiß denjenigen zum Verständnis bringen wird, die es vermögen, dem Tondichter in allen Stimmungen seines reichen innerlichen Lebens — von der schwermutvollen Morgenandacht eines tiefleidenden Gemütes, an den Erscheinungen des Anmutigen, Einnehmenden und Hinreißenden vorüber, durch die Empfindungen der Wonne, des Entzückens, der Sehnsucht, der Liebe und Hingebung, endlich selbst der hervorbrechenden Heiterkeit, des scherzhaften Behagens, bis zur schließlichen schmerzvollsten Resignation auf alles Glück der Erde — zu folgen.

Richard Wagner. (Zürich, 12. Dezember 1854.)

Gedichte.

Zur Überführung von Napoleons irdischen Überresten nach Paris.

Noch scheint der Mond. Ist's Nacht noch? Ist es Tag?
In tiefer Ruhe liegt die Riesenstadt.
Und jenes dumpfe Wirbeln? Was bedeutet es?
Die Trommeln, schlagen sie Alarm? —
Die Trommel ruft den Bürger auf,
aus ihrem Schlaf weckt sie die Stadt,
den Kaiser zu begrüßen —
der Kaiser kehrt zurück!

Wie? Was? Schlief ich denn schon so lange Zeit?
Sagt mir, was ist geschehen denn?
Der Kaiser, sag't ihr? Siegt er noch?
Kehrt er aus Feindes Land zurück? —
Aus fernem Land, aus Feindes Land,
weit übers Meer kehrt er zurück,
auf, Schläfer, eilt entgegen,
der Kaiser kehrt zurück!

Wie heißt das Land, o nenn't es mir,
das er soeben zittern sah?
Ist es das ferne Land des Nils —
ist es des Nordens Riesenland? —
Im tiefen Süden liegt das Land.
Ein Eiland ist es, klein und nackt.
Dort hat er lang geruhet,
von dort kehrt er zurück!

Horch', zum Triumph die Glocke tönt!
Es strecken sich bewehrte Reih'n!
Es wogt das Volk, es drängt der Troß,
den stolzen Siegeszug zu schau'n! —
Such' ihn nicht dort auf hohem Roß,
nicht in der prunkenden Kaross',
nicht an der Treuen Spitze! —
Der Kaiser kehrt zurück!

Doch, was erblick' ich? Jenes Denkmal dort, —
sieh' hin, was im Triumph man führt,
ist's Beute, sind es stolze Sieg'strophä'n,
die er im fernen Land gewann? —
Sein Ehrenbette schließt es ein —
ein kleiner Hut dient ihm zur Zier.
Der ihn dereinst getragen,
der Kaiser kehrt zurück!

(Paris, am 15. Dezember [1840], früh um 7 Uhr.)

Aus einem Tagebuch.

Nun ist es aus, das schöne Lied,
das Lied von meiner Jugend;
die ich geliebt, ist nun mein Weib,
ein Weib voll Güt' und Tugend.

Ein gutes, tugendhaftes Weib
ist eine gute Gabe;
sie ist mir mehr als Zeitvertreib,
sie ist all' meine Habe.

Ich wünsche jedem gleiches Glück;
ich gäb' es selbst nicht weiter;
doch denke ich zehn Jahr zurück,
so macht' ich's doch gescheiter.

(Paris, 4. August 1840.)

Die grünen Schuhe.

Sprachlos steh' ich, bin entzückt,
Gott, was habe ich erblickt:
zwei Schuhe, grün und wunderbar,
hast du gebracht zum Opfer dar!
Ach, ich bin außer, außer mir
und weiß gar nichts zu sagen dir.
Nun bin ich aller Sorgen ledig,
denn nur die Schuhe waren nötig.
Für deine allzugroße Güte
verdienst du wahrlich eine Düte!
Ja, wenn Gerechtigkeit auf Erden,
soll einst dir diese Düte werden.
Ich bin entrückt, ich bin entzückt,
ach, so beglückt, werd' ich verrückt.
Nun hab' ich grüne Schuhe an,
jetzt, böses Schicksal, komm' heran,
ich werde dir die Wege weisen,
wenn diese Schuhe niemals reißen;
zu keinem Loch sollst du herein —
von nun an hab' ich nichts als Schwein!
Gepriesen, dreimal hoch gepriesen
sei Minna — ach, müßt' ich nicht niesen,
wenn ich Gewürm zur Sonne seh',
dann führ' vor Freud' ich in die Höh':
dein achtundzwanzigjähr'ger Mann
ruft: Vivat hoch! so laut er kann.

(Paris, 22. Mai 1841.)

Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten bei seiner Zurückkunft aus England.

Im treuen Sachsenland
ertönt die frohe Kunde:
von Englands fernem Strand
sein König kehrt zurück;

sie klingt wie Jubelton,
sie geht von Mund zu Munde,
der Vater preist dem Sohn,
das Kind dem Greis das Glück.
Sei uns gegrüßt in deiner Lieben Mitte,
an deiner Teuren Brust!
Treu deiner Väter Sitte,
sei uns gegrüßt, du deines Volkes Lust!

Ein Volk, so stolz, so groß,
hat gastlich dich empfangen,
es stritt sich um das Los,
dein Ehrenwirt zu sein;
doch wenn von Ort zu Ort
dich Ruhmesgrüß' umklangen,
du dachtest unsrer dort,
die Lieb' und Treu' dir weih'n.
Sei uns gegrüßt in deiner Lieben Mitte,
an deiner Teuren Brust!
Treu deiner Väter Sitte,
sei uns gegrüßt, du deines Volkes Lust!

In steter Lieb' und Treu'
wir waren dir nicht ferne,
mit jedem Tage neu
des Volkes Herz dir schlug;
die freundlich dir gelacht,
wir grüßten sie, die Sterne,
wir preisen jetzt die Macht,
die uns zurück dich trug.
Sei uns gegrüßt in deiner Lieben Mitte,
an deiner Teuren Brust!
Treu deiner Väter Sitte,
sei uns gegrüßt, du deines Volkes Lust!

(Dresden, 9. August 1844.)

Gesänge bei dem Empfange und der Beisetzung der sterblichen Überreste Carl Maria von Webers.

I.

Bei dem Empfange.

Sei gegrüßt an deines Ruhmes Wiege,
an der Wand'rung Ziel, im Heimatland,
Hülle, der im Laufe geist'ger Siege
früh der Hauch des Genius entschwand!

Einst, wie jetzt, auf meerumwogtem Kahne
sah'n wir dich zum stolzen England ziehn,
sterbend pflanztest du die deutsche Fahne
in dem Zauberreich der Harmonien.

Ernst betrauert' Albion den Meister,
doch durch Deutschland waltete der Schmerz;
dein Gesang war Stimme deutscher Geister,
deine Sprache drang zum deutschen Herz.

Jenen Lorbeer, den in Hoffnungsfülle
Deutschland für den fernen Sänger wand,
senken trauernd wir auf deine Hülle,
grüßen sie als letztes Liebespfand.

(Dresden, 14. Dezember 1844.)

II.

Vor der Bestattung.

Im Vaterland der Liebe weilt
dein Geist bei sel'ger Engel Schar,
und deiner Asche bringt die Hand
der Freund' im ird'schen Vaterland
der Liebe heil'ges Opfer dar.

Das Lied, das einst dir seelenvoll
melodisch aus dem Herzen drang,
es tönet in der Nachwelt fort,
geleitet dich als Dankes Wort
von ihr auf deinem letzten Gang.

Sinkt nun dein Leib ins dunkle Grab,
getrennt von uns für immerhin,
doch blüht darauf im sanften Glanz
um deines Ruhmes Lorbeerkranz
der Liebe frisches Immergrün.

(Dresden, 15. Dezember 1844.)

Lohengrin-Fragmente.

I.

Schluß der Erzählung Lohengrins.

Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd in Drangsal wär';
als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
wohin ein Ritter zu entsenden sei,
da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
zu uns zog einen Nachen er herbei:
mein Vater, der erkannt' des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch:
denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
woher zu uns der Hilfe Rufen kam;
denn durch den Gral war ich erwählt zu streiten,
darum ich mutig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen,
hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
bis er zu euch daher ans Ufer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich alle landen saht.

II.

Aus den Schlußworten Lohengrins. (Akt III.)

O haltet ein, so hart ihn zu verdammen,
mocht' er sein' Ehr' und Treue auch entweih'n!

Ließ sich sein Stolz zu blindem Haß entflammen,
doch schuld'ger mag er nicht als Elsa sein.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Wenn alle ihr zum Ruhm mich wähnt erlesen,
wenn alle ihr an meine Reine glaubt,
so ist in diesem Kreise doch ein Wesen,
dem Zweifel seines Glaubens Treu' geraubt.
Das ist mein Weib, wie schmerzt mich's, daß ich's sage! —
ein Weib, auf das ich stolz mein Glück gebaut!
das Weib, zu dem ich reinste Liebe trage,
Elsa, die Gott mir gestern angetraut.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

O Elsa! Was hast du mir angetan?
Als meine Augen dich zuerst ersah'n,
fühlt' ich zu dir in Liebe schnell entbrannt
mein Herz, des Grales keuschem Dienst entwandt.
Nun muß ich ewig Reu' und Buße tragen,
weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,
denn ach, der Sünde muß ich mich verklagen,
daß Weiberlieb' ich göttlich rein gewähnt!

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Ein Zeichen gib zu dieser Stunde,
zu dir, ruf' ich, allew'ger Gott,
daß nicht das Laster frech gesunde,
mit deinen Gnaden treibe Spott!
Als Balsam leg' es auf die Wunde,
die Zweifel reinstem Herzen schlug!
Daß sich dein hoher Will' bekunde,
vernichte der Treulosen Trug!
Hör' mich in Demut zu dir flehen,
ein hohes Zeichen laß mich sehen!

(Seine Stimme wird hier völlig unvernehmbar: er betet mit gen Himmel gerichtetem Auge stumm weiter. Während alle im äußersten, gespanntesten Schweigen verharren, vernimmt man einen zarten Gesang, wie von der Stimme des Schwanes gesungen:)

Gesang Gottfrieds.

Leb' wohl, du wilde Wasserflut,
die mich so weit getragen hat!

Leb' wohl, du Welle blank und rein,
durch die mein weiß Gefieder glitt!
Am Ufer harrt mein Schwesterlein,
das muß von mir getröstet sein.

(Älteste Niederschrift vom 27. November 1845.)

Revolutions-Gedichte.

I.

Gruß aus Sachsen an die Wiener.

Jetzt ist mein Herz der Sorgen frei,
nicht darf ich nun mehr zagen:
daß Deutschland ganz gerettet sei,
darf freudig ich jetzt sagen.
Was von uns selbst wir Schlimmes dachten,
das hat sich jetzt gekehrt:
die unsre Ehr' zu Schanden brachten,
die habt ihr nun belehrt.

Aus Frankreich scholl der Freiheitsruf:
wir haben ihn nachgesprochen;
die Bande, die uns Knechtschaft schuf,
sie werd' von uns zerbrochen.
Dem Sturme konnte keiner wehren,
und was er traf, das fiel:
die uns gekränkt der Freiheit Ehren,
die fanden schnell ihr Ziel.

Das war im Anfang Lobes wert;
uns trieb die Tat des Franken,
in unsrer Hand das Freiheitsschwert,
ihm hatten wir's zu danken.
Nun galt es: Deutsche Weise zeigen,
vollenden unsren Sieg,
nicht eher mit dem Ruf zu schweigen,
bis ganz der Feind auch schwieg.

Sie schwiegen still, die sonst so laut,
die Herrn Aristokraten;
doch heimlich noch ihr Sinn vertraut
den Herrn vom Wein und Braten.
Die feisten Herrn vom Wein und Braten,
sie haben Geld und Gut,
sie zahlen Büttel und Soldaten,
daß das nur sicher ruht.

„Die Freiheit ist ein gutes Ding“,
so höret ihr sie sagen;
„wir schätzen sie auch nicht gering,
doch besser ist Behagen.“
Ach, ihre süß verwöhnten Magen,
die dreh'n sich um und um,
und schrei'n: nicht könnten sie vertragen
die Kost fürs Publikum.

Das ist ein Schrei durchs ganze Land,
durch alle deutsche Gauen:
„O weh! daß unsre Knechtschaft schwand!
was müssen wir nun kauen!“
Die mit dem Geldsack sich verkrochen,
die kommen auch hervor:
und deren Ketten wir zerbrochen,
die spitzen nun das Ohr.

Der Bücherwurm kriecht auch heran,
und führet euch Beweise:
zu leiten sei der Freiheit Wahn
in unser alt Geleise;
dem Deutschen könnte leichtlich schaden,
was andrem Volke gut,
ein wenig Knechtschaft auf sich laden,
das zieme deutschem Mut.

Sie reden hin, sie reden her,
und mahnen ab von Taten:
dem Bürger zieme Ruhe mehr,
die Kühnheit dem Soldaten:

„Ihr seh't, schon stocken die Gewerbe,
viel Unglück schon geschah:
ist nicht der Sohn des Vaters Erbe,
nun sagt, was macht ihr da?" —

Verfluchte Falle, die sie stellen!
Wie? Stürzen wir hinein?
Der Tag, der kaum uns sollt' erhellen,
verliert er schon den Schein?
Jetzt gilt es der Entscheidungsfrage
die Antwort nicht zu schulden:
wie weit der deutsche Mut uns trage?
ob handeln wir, ob dulden?

Die Frage macht das Herz uns bang,
dem Mut'gen kommt das Zagen:
Im lieben deutschen Reich wie lang
hat schlimm sich's zugetragen!
Nach starkem eigenem Ermessen
soll jetzt die Tat ersteh'n:
Mit todessichrem Selbstvergessen
froh in den Kampf zu geh'n.

Nun jauchz' ich auf aus voller Brust,
mein Zagen ist gehoben:
Drum muß ich nun mit heißer Lust
euch Wiener Helden loben!
Ihr habt die Frage recht erwogen,
euch macht sie kein Graun:
Das gute Schwert habt ihr gezogen,
den Knoten zu durchhau'n.

Ihr habt der Freiheit Art erkannt,
nicht halb wird sie gewonnen!
Ist uns ihr kleinstes Glied entwandt,
schnell ist sie ganz zerronnen!
Dies kleinste Glied ist unsre Ehre —
ehrlos ist, wer es läßt:
mit hellen Waffen, guter Wehre
drum hieltet ihr es fest.

Der alte Glanz, die müß'ge Pracht,
nicht hat sie euch geblendet:
Der Knechtschaft Glanz gilt dem als Nacht,
dem Freiheit Tag gespendet;
wem ihre Wonne sich erschlossen,
dem leuchtet halb ihr Licht,
bis, wenn sein Blut für sie vergossen,
im Tod sein Auge bricht.

Die Lehre habt ihr jetzt bewährt,
ihr treuen Wiener Helden,
und ihrer hohen Tugend Wert
laßt nun von uns euch melden:
stellt wer uns je das Schmachgebot:
„Nun werdet wieder Diener!"
dem sei dann mit dem Schwur gedroht:
„Wir machen's wie die Wiener!"

(Mai 1848.)

II.

Die Not.

Jetzt kenn' ich nur noch einen Gott,
der Gott, er heißt — die Not:
hilft der uns nicht von Trug und Spott,
bald sind wir alle tot;
wird er aus weichlichem Behagen
nicht bald der Selbstsucht Knechte jagen,
kein andrer hilft uns mehr,
käm' er vom Himmel her.

Die dorten in den Städten sitzen,
auf taubem Weisheitsei,
die Kopf und Hintern sich zerschwitzen,
ob nichts gebrütet sei, —
die tugendhaften Sabbatchristen,
die höchst glücksel'gen Egoisten,
die seh'n die zehn Gebot', —
doch dich nicht, hehre Not!

Sie haben Kapital und Renten
und lieben sehr den Staat,
darin sie leben von Prozenten
und ernten ohne Saat;
sie treiben Künst' und Wissenschaften,
vergnügen sich am Tugendhaften,
und leben bis zum Tod —
ohn' dich zu kennen, Not!

Philosophie nach Kant und Hegel,
die bildet ihren Geist,
denn wer sie kennt, nach höh'rer Regel
nun schläft und trinkt und speist:
mit hunderttausend Geistespfiffen
wird da ihr Wesen abgeschliffen
von jedem ird'schen Kot:
sie kennen dich nicht, Not!

Doch Notzucht treiben sie am Leibe
der lebenden Natur,
Notzucht am Mann, Notzucht am Weibe,
an Berg und Tal und Flur,
Notzucht an Gott, von dem sie lehren,
der Armen Leid könn' er nicht wehren, —
denn wie's nun sei, wär's gut,
d'rum ziem' uns sanfter Mut.

Die Frucht nun trieben sie zur Reife
aus ihrer Sünden Pfuhl:
daß dich, o Not, die Welt begreife,
besteig' nun Gottes Stuhl!
Und von des Armen Schmerzensherde,
an dem sein Leiden groß dich nährte,
tritt mächtig nun hinaus,
ins weite Menschenhaus!

Sieh', wie sie martern sich und quälen,
beraten klug und schlecht, —
sieh', wie sie feilschen, wie sie wählen,
daß kein's verlier' an Recht, —

wie sie sich innigst tief verachten,
und doch sich einzig wert erachten,
für sich die Welt zu bau'n, —
weil, Not, sie dich nicht schau'n!

Nun sollen sie dein Antlitz sehen,
erhaben, nackt und bloß:
daß nicht sie mehr in Zweifel stehen,
zeig' ihnen jetzt ihr Los!
Vor deinen bleichen, ernsten Zügen
verstummen ihres Lebens Lügen,
vor deines Blickes Dräu'n
soll ihre List sich scheu'n!

Ein langes, langes Menschenleiden
brennt heiß in unsrer Brust,
es sengt uns seit der Väter Zeiten,
verzehrt uns jede Lust:
daran lass' deine Fackel zünden,
und ihren Schein den Schächern künden:
wir halten dein Gebot,
du strenge Gottheit, Not!

Die Fackel, ha! sie brenne helle,
sie brenne tief und breit,
zu Asche brenn' sie Statt und Stelle,
dem Mammonsdienst geweiht!
Da hinter ihren Tür' und Wänden
nicht sollen sie fortan mehr schänden
mit kultiviertem Spott
den hochlebend'gen Gott.

Dann weiter brenne, immer weiter,
du heil'ger Feuerbrand!
Du furchtbar hehrer Gottesstreiter,
vernichte, was uns band!
Nah'st du Papier und Pergamenten,
des ew'gen Raubes Gaunerrenten,
beschrieben mit unsrem Blut, —
verzehr' sie deine Glut!

Hei! wie sie hell und lustig brennen,
der Menschheit Totenscheine!
Wie sind kaum mehr noch zu erkennen
der Städte Steingebeine!
Dem wir verkauft mit Leib und Leben,
dem unsre Freiheit hingegeben,
das uns zu Knechten band, —
wie fraß es schnell der Brand!

O weh! ihr armen Egoisten!
wie ist euch nun zu Mut?
Wie wollt ihr jetzt eu'r Leben fristen?
Ihr seid nun ohne Gut!
Von andren könnt ihr nicht mehr prassen,
auf euch müßt ihr euch nun verlassen, —
jetzt zeigt ums täglich' Brot,
was euch gelehrt — die Not!

Des Denkens unfruchtbar Gelüsten,
das Kopf und Herz euch trog,
des Wissens ungeheure Wüsten,
daraus das Leben zog, —
soll nährend nun es Frucht euch bringen,
mit frischem Leben müßt ihr's düngen:
nur aus des Lebens Zucht
kommt euch des Lebens Frucht.

Der Menschheit wahre Gottgeschichte
erlebt nun Tag für Tag;
daß er ihr lebend Werk verrichte,
zeig' jeder, was er mag:
aus Büchern nicht und Dokumenten
empfangt ihr mehr des Todes Spenden;
das Leben sei eu'r Maß,
nicht was der Moder fraß!

Denn über allen Trümmerstätten
blüht auf des Lebens Glück:
es blieb die Menschheit, frei von Ketten,
und die Natur zurück.

Natur und Mensch — ein Elemente!
vernichtet ist, was je sie trennte!
Der Freiheit Morgenrot —
entzündet hat's — die Not!

III.

An einen Staatsanwalt!

Siehst du den Keim, der dort sich neu entfaltet,
wie Mutter Erde liebend ihn ernährt?
wie er zur saft'gen Pflanze sich gestaltet,
Genuß und Blüte freudig neu gewährt?
wenn hundertfach ihm neuer Keim entsteigt,
wie liebend er zum Scheiden dann sich neigt?

Siehst du den Tau sich in die Täler senken,
den Quell sich lustig drängen aus dem Grund?
Siehst du den Bach zum Bett des Flusses lenken,
den Strom zu zeugen durch den Liebesbund?
Siehst du das Meer, das sich zum Himmel hebt?
Die saft'ge Wolke, die zur Erde schwebt?

Siehst du den Menschen, der als Wonneblüte
dem ewig liebend Lebenden entsprießt?
Der stolz und kühn, mit jauchzendem Gemüte,
in Wissens Freude eine Welt genießt?
Der in des Werdens ew'gem Element
sein ewig neues Leben froh erkennt?

Siehst du dies ewig neue, freie Leben? —
O weh! du Ärmster, ach! du siehst es nicht!
Der dir ein Buch und Schwert zur Hand gegeben,
der band dir eine Binde vors Gesicht.
Du traur'ger Werber für den ew'gen Tod,
wer war's, der dir den Lebensblick verbot?

Der Staat, — der steht und stemmt sich in die Steife,
der absolute große Egoist,
ihn kümmert viel des Werdens Keim und Reife,
er ist es, der das ew'ge Leben frißt:
er steht und frißt, und steht und schlingt und zehrt,
und bringt nicht Frucht, soviel er sich auch nährt.

Zu seinem Anwalt hat er dich erkoren,
zu streiten für sein höchst abstraktes Nichts;
damit das Etwas geh' an ihm verloren,
schwingst du das Schwert, die Bücher des Gerichts;
am Buchstab' ist dein Urteil festgeklebt:
„verflucht sei und vernichtet, was da lebt!“ —

Der Tod ist tot, ihn bringst du nicht zum Leben,
und was da lebt, du bringst es doch nicht um;
nicht gold'ne Lebensfäden magst du weben
aus dem, was je verblichen war und stumm:
und kannst du nun vom Tode nichts erwerben,
sag', was bekommst du für dein täglich Sterben?

(22. März 1849.)

An die Fürsten.

Als Priester einst und Mönche lehrten:
das Leben sei ein eitler Dunst;
als Freude sie und Lust uns wehrten
an menschlich froh lebend'ger Kunst,
da habt ihr, Fürsten, sie gehegt,
mit Lieb' und Wonne sie gepflegt,
daß stolz sie nie sich beuge:
die Wartburg ist deſſ' Zeuge!

Ein schlimmer Gott hat sich gefunden,
Merkur, der Herr der Krämerwelt,
der hat die Kunst nun gar gebunden,
sich zur gefäll'gen Magd bestellt:
wollt eures Ruhms gedenk ihr sein,
helft uns die Edle nun befrei'n,
daß frei sie Edles zeuge
und keiner Macht sich beuge!

(1849.)

Lola Montez.

Das Unbegreifliche,
hier bleibt es Wunder;
das Ewig-Weibliche
bringt uns herunter.

(1849.)

Dem „Aargauer“.

Daß dein moralisch kritischer Verstand
gerad' an dem so harten Anstoß fand,
was für des Herzens tiefstes Mitempfinden
als ganz Unwesentliches mußt' entschwinden;
daß so dein Spähblick einzig das ermißt,
was dem Gefühl fürwahr gar nicht vorhanden ist,
wogegen eben das dir ging verloren,
was dieses sich als wesentlich erkoren:
daran erkenn' ich schnell mit leichtem Rat,
du Ärmster bist ein ganzer Literat.

Du Ärmster sei'st ein ganzer Literat —
so sagt' ich: hör', was das zu heißen hat:
nicht Mensch noch Künstler ist, den ich so nenne,
den ich als traurig' Neutrum einzig kenne;
was nicht als Mensch er eigen frei empfand,
als Künstler nicht schafft nach es sein Verstand,
was er aus Schriften lernte von Doktrinen,
muß als Bedarf für Mensch und Kunst ihm dienen.

So hängt er zwischen Leben und Vergehen,
fast wie du's kannst am Fliegenden Holländer sehen:
schwankt ruh'los dieser zwischen Land und Meeren,
von ihm lass' dir den Weg des Heils doch lehren!
Er sucht das Weib, dess' tiefstes Mitgefühl
Erlösung brächt' aus nächtlichem Gewühl.
Dies Weib des Heils, o könntest du dir's deuten,
(da Deutung nottut grundgescheiten Leuten),
träf'st du es an, und möcht' es dir sich weih'n,
du hörtest auf dann — Literat zu sein.

(Zürich, April 1852.)

An Mathilde Wesendonck.

I.

Schwalbenlied.

Glückliche Schwalbe, willst du brüten,
dein eig'nes Nest bau'st du dir aus;
will ich zum Brüten Ruh' mir hüten,
ich kann's nicht bau'n, das stille Haus!
Das stille Haus von Holz und Stein —
ach, wer will meine Schwalbe sein?

(1856.)

II.

Widmung.

Hochbeglückt
schmerzentrückt
keusch und rein
ewig dein —
was sie sich klagten
und versagten,
ihr Weinen und ihr Küssen
leg' ich dir nun zu Füßen,
daß Tristan und Isolde
in keuscher Töne Golde
den Engel mögen loben,
der mich so hoch erhoben.

(Silvester 1857.)

III.

Volkslied.

Im Schweizerhof zu Luzern,
von Heim und Haus weit und fern —
da starben Tristan und Isolde,
so traurig er, und sie so holde;
sie starben frei, sie starben gern,
im Schweizerhof zu Luzern,
gehalten von Herrn
Oberst Segessern.

(7. Juli 1859.)

Salz und Brot.

Wie oft schon schickte man mir Salz und Brot ins Haus:
stets ging es doch auf Sorg' und Not hinaus:
nun war's kein Freund, kein Nachbar mehr,
öd' ist's davon rings um mich her;
mein neu geworb'nes Hausgesinde
besorgt, daß Salz und Brot ich finde,
weil's nun so Brauch: —
was nützt mir's auch?
Doch ja! Stellt Sorg' und Not
sich wieder ein,
nun bin ich doch mit Salz und Brot
für mich allein! —

(Penzing bei Wien. Mai 1863.)

Des Deutschen Vaterland.

Was ist des Deutschen Vaterland?
Ist's Nibelheim, Krähwinkelland?
Ist's wo der Jud' sich mausig macht,
der Lump sich kühn ins Fäustchen lacht?
Ist's, wo man ernst und tief sich preis't,
mit Nachbars Wegwurf doch sich speis't?
Wo Mittelmäßigkeit gedeiht,
dem Edlen man ins Antlitz speit?
Wo hundert Jahr man alt muß sein,
eh' Anerkennung sich stellt ein?
Wo dem, den sie zu tot gehetzt,
man Reden hält und Standbild setzt?
O ja! O ja! Ja! Ja!
Sein Vaterland, da ist es, da! —

(Pest, Juli 1863.)

An Tichatscheck.

I.

Dem Fürst der Hühner und der Hähne,
dem Ritter edler Singe-Schwäne
geb' ich als Rohstoff Lohengrin
zur Aufführung in Rostock hin.
Nicht grad' verwöhnt mit Honorar,
ein armer Teufel immerdar,
zu Deutschlands Ehr' sei mir gezahlt,
was auf der Leinwand nicht vermalt.
Ich tu's für meinen Tichatscheck;
darum die Pflöck' zurück ist steck':
sonst sagt' ich, weil's grad' hier geschäh',
wohl „Bassama teremtete".

(Pest, 24. Juli 1863.)

II.

Vierzig Jahre brav gesungen,
manchen Ehrenkranz errungen,
Wachtelschlag und Peitschenknall
kühn entgegnend überall,
aller Tenoristen Schreck
preis' ich meinen Tichatscheck!

(6. Januar 1870.)

Epitaphium.

Hier liegt Wagner, der nichts geworden,
nicht einmal Ritter vom lumpigsten Orden;
nicht einen Hund hinter'm Ofen entlockt' er,
Universitäten nicht 'mal 'nen Doktor. —

(München, 25. März 1864.)

Die 3 Jota.

Ich nenne dir drei Jot'
die stünden gern für Gott:
du triffst sie sicher an,
den Junker, wo er kann,
den Juden, wo er will,
den Jesuit — schweig' still!

(München, 28. November 1865.)

An Peter Cornelius.

Der heilige Silvester
besucht der Freunde Nester,
und schickt dem Herren Peter
Herrn Walther auf'm Katheder:
nun krieg' er keinen Knacks,
das wünscht eu'r Freund Hans Sachs!

(München, Ende 1867.)

Sonette gegen D. F. Strauß und H. Laube.

An David Strauß.

I.

O David! Held! Du sträußlichster der Strauße!
Befreier aus des Wahnes schweren Ketten!
So woll' uns stets von Irr' und Trug erretten,
wie du enthüllt der Evangelien Flause!

Wie schön du nun, auch in der Kunst zu Hause,
es weißt, mit wunderlieblichen Sonetten
aus Zweifel uns in holde Ruh' zu betten,
das Schöne rettend vor Zerstörungsgrause.

Der Fabeln unerbittlicher Ergründer,
auf unecht Alter weißt du leicht zu schließen,
von falscher Gicht machst bäldlich du gesünder:

doch wer will jetzt nur Leugner noch dich schelten?
Blieb Christ, der Heiland, dir auch unbewiesen,
läßt du dafür uns doch Franz Lachner gelten.

II.

Nun kommt heran, vereint euch, edle Hunde,
die ihr die Katzen hasset treu und bieder!
Jetzt bellt und heult gerechte Klagelieder
nach revidiertem Text vom neuen Bunde!

Uns brachte König David selbst die Kunde,
daß auf leibhaft'ger Seraphim Gefieder
der Schönheit Avatar uns stieg hernieder:
nur leider bracht' ein Kater ihn zugrunde.

Selbst „Katerina" konnte ihn nicht schützen,
obschon sie „von Cornaro" wahrhaft stammte,
und selbst ein Strauß ihr ew'ges Sein bewiesen.

Nun gilt's, das neuste Testament zu stützen:
o ihr, Davidische Sonett-Entflammte,
ihr Hunde, auf! der Katzen Blut soll fließen.

III.

Noch ein Sonett? Auf zweie noch das dritte?
O David! Wer ermißt wohl, wie erhaben
in einem Vers du tiefen Sinn vergraben,
erfüllt' ihn selbst auch Lachners neu'ste Suite.

Denn rufen wir zurück in unsre Mitte
den Meister, wollen wir ihn wieder haben,
und schrei'n danach wie sieben Schwindsche Raben,
was hilfe uns die zart bescheid'ne Bitte?

Du traf'st es wohl: denn selbst der König Nobel,
er stammt aus dem Geschlecht der bösen Katzen,
verführte Reineck' selbst, den Witzereißer.

Den Königspelz, von Hermelin und Zobel,
entreißt, ihr Hunde, nun des Löwen Tatzen:
zum König wählet euch den Bullenbeißer!

(Triebschen, 12. März 1868.)

An Heinrich Laube.

I.

Kein Dichter zwar, kein selig blond gelockter,
die Welt doch möchtest gerne du beluchsen,
daß, was du theatralisch liebst zu drucksen
zur Abwehr Goeth'- und Schillerscher Verstockter,

des Titels wert sei, den du führst als Dokter;
und wagte einer, gegen dich zu mucksen,
als Jäger lerntest du vom schlauen Fuchsen,
wie man dem Gegner tüchtig aufpaßt, bockt er.

Du hieltest klug dir des Theaters Sperling
zur Hand, statt auf des Tempels Dach die Taube;
die Politik auch ließest du Herrn Schmerling.

Nun pensioniert mit Wiener Pfunden Sterling,
schmäh'st sauer du des Dichters süße Traube,
entpuppst als Rezensent dich, Heinrich Laube!

II.

Jetzt sei gepriesen Leipzigs Stadttheater!
Wer um die Kunst nun heulte noch und flennte,
da, wo einst herrschte Präsident von Ente,
der Rat dich wählt zum Komödianten-Vater?

Bald pack'st du nun der Presse Attentater,
du kirrst sie durch Tantiemen und Prozente;
dir fängt den Speck der kühnste Rezensente,
und Katz' und Mäuse hält in Zucht der Kater.

Nur dort, wo traulich Wissenschaft und Handel,
zu eins gepreßt durch des Buchdruckers Schraube,
sich konservieren trotz der Zeiten Wandel;

nicht da, wo stets die Kunst nur bleibt Getandel,
und an was Recht's dir nie erwuchs der Glaube,
sei noch einmal Direktor, Heinrich Laube!

III.

O Welt! Nun wende deinen Blick nach Sachsen,
vertrauensvoll lass' ihn nach Leipzig schielen:
auf jenem Feld, wo Deutschlands Krieger fielen,
dort hörst du bald das Gras der Kunst nun wachsen.

Jetzt merke auf, wie des Theaters Faxen
sich wandeln zu verteufelt ernsten Spielen,
des Dichters Hand bedeckt sich bald mit Schwielen,
sie schlägt der Bühne Bretter bis zum Knacksen.

Dann hörst du unerhörten Lobes Kracher:
für Deutschlands Vorteil kämpft mit Wutgeschnaube
der assoziierte einst'ge Widersacher:

Und alles eint sich dann in sanftem Schacher,
bringst unter Leipzigs Stadttheater-Haube
du mit der Kunst dich, großer Heinrich Laube!

Ein enthusiastischer Patriot Leipzigs.

(Triebschen, 10. September 1868.)

Telegramm an Hölzel.

(Nach der 2. Aufführung der „Meistersinger" in München, als er einen Teil des Beckmesserliedes weglassen wollte.)

Hölzel, Hölzel, straff wie Holz!
Nichts gestrichen, immer stolz!
Wird am Schluß er ausgelacht,
Keiner doch es besser macht.
Selbst als Arm- und Bein-zerschlag'ner
tröst' er sich mit

(Juni 1868.) Richard Wagner.

Braunschweiger Wurst für Lohengrin.

(Herrn Dr. L., Wolfenbüttel.)

Zu Worms ein Krug Eimbecker Bier,
der labte Luthers Durst;
Held Lohengrin, nach dem Turnier
zu Braunschweig stärkt' ihn Wurst.

Daraus nehm' jeder sich die Lehr':
und wenn die Welt voll Teufel wär',
hilft ihm das Bier vom Durst,
dem Deutschen ist alles dann Wurst!

(Triebschen, 6. März 1870.)

An Marie Bassenheim.

Es kam der Lenz, nun ist es Mai:
der Kuckuck ruft, und legt sein Ei
dem Vöglein in sein Nestchen klein,
das soll es da nun brüten.
Der Mai ist da: was soll ich tun?
Mich läßt der Kuckucksruf nicht ruh'n:
ich schreib' mich in dein Stammbuch ein,
da magst du mich behüten.

Siegfried-Idyll.

Es war dein opfermutig hehrer Wille,
der meinem Werk die Werdestätte fand,
von dir geweiht zu weltentrückter Stille,
wo es nun wuchs und kräftig uns erstand,
die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
uraltes Fern zu trautem Heimatland —
erscholl ein Ruf da froh in meine Weisen:
„ein Sohn ist da!" — der mußte Siegfried heißen.

Für ihn und dich durft' ich in Tönen danken, —
Wie gäb' es Liebestaten hold'ren Lohn?
Sie hegten wir in unsres Heimes Schranken,
die stille Freude, die hier ward zum Ton.

Die sich uns treu erwiesen ohne Wanken,
so Siegfried hold, wie freundlich unsrem Sohn,
mit deiner Huld sei ihnen jetzt erschlossen,
was sonst als tönend Glück wir still genossen.

Volksgesang am Schlusse des „Kaisermarsches“ (1871).

Heil! Heil dem Kaiser!
König Wilhelm!
aller Deutschen Hort und Freiheitswehr!
Höchste der Kronen,
wie ziert dein Haupt sie hehr!
Ruhmreich gewonnen,
soll Frieden dir lohnen!
Der neu ergrünten Eiche gleich
erstand durch dich das deutsche Reich:
Heil seinen Ahnen,
seinen Fahnen,
die dich führten, die wir trugen,
als mit dir wir Frankreich schlugen!
Feind zum Trutz,
Freund zum Schutz,
allem Volk das deutsche Reich zu Heil und Nutz!

Seinem freundlichen Wirt Herrn Louis Kraft.

Der Worte viele sind gemacht,
doch selten wird die Tat vollbracht:
was ein Hotel zum Eden schafft,
das sind nicht Worte, sondern Kraft!

In meiner lieben Vaterstadt,
was hab' ich dort vom Magistrat?
Der mir hier Wohn' und Wonne schafft,
das ist der edle Wirt, Herr Kraft!

Von ihm, der mich so schön empfing,
fortan mein rühmend Lied erkling':
des Königtums, der Künstlerschaft
sinnreicher Wirt, es lebe Kraft!

(Hôtel de Prusse, Leipzig, 22. April 1871.)

Geburtstagsreim in das Gedenkbuch einer Tochter A. Pusinelli's.

Ja, ja, es war im Mai,
da war ich auch dabei.
Man zog mich bei den Ohren,
drum bin ich musikalisch geboren.

(April 1871.)

Variante (aus den fünfziger Jahren).

Im wunderschönen Monat Mai
kroch Richard Wagner aus dem Ei;
es wünschen viele, die ihn lieben,
er wäre lieber drin geblieben.

(Nach E. Kietz.)

An Georg Herwegh.

Ja, lieber Herwegh, man wird alt;
doch stets noch aus dem Wald es schallt,
wenn spielt der kühne Rattenfänger;
und du, ob Politik du treibst,
ob Poesie, Physik, du bleibst
der demokrat'sche Bänkelsänger!

(24. Febr. 1873.)

Verse auf Ernst Frank.

(Nachfolger Vincenz Lachners in Mannheim.)

Hoch lebe Kapellmeister Frank!
Die von des Streichers Sitze stank,
er rein'ge die Orchesterbank,
und sitze drauf zu unsrem Dank!
Selbst Wagners Partiturenschrank
steh' ihm dann offen, frei und frank:
wär's auch für Vincenz übler Trank,
und würd' er selber drüber krank, —
ins Grab einst selbst Patroclus sank:
ich ruf': es lebe p. p. Frank!

R. W.

(Bayreuth, 17. März 1873.) (Poëta!)

An Emil Heckel.

I.

Hat jeder Topf seinen Deckel,
jeder Wagner seinen Heckel,
dann lebt sich's ohne Sorgen,
die Welt ist dann geborgen!

Richard Wagner,
gestrichener Gast in Mannheim,
19. November 1872.

II.

Lieber Freund Heckel
Meines Werktopfs Deckel!

Hier schick' ich die Schriften zurück
und wünsch' uns allen viel Glück!
In Mainz
war es kein Klein's
im Schoße des Wagnervereins —
Musikkorps hinten und vorn
bliesen in das Bayreuther Horn!
In Köln geht's ebenfalls los,
man erwartet sich Dinge gar groß:
dem Wagnervereinlichen Chor
les' ich wohl gar etwas vor:
bis Donnerstag bleib' ich hier,
dann geht's ins östliche Revier.
Für alle eure Sünden
sollt ihr nun Ablaß finden;
wenn ihr brav sammeln tut,
dann geth's der Seele gut!

(Köln, 1. Dezember 1872.) R. W.
als Mönch Detzel.

An Friedrich Feustel.

I.

Mit einer Gänseleberpastete.

So schuf es Gott, der Freudengeber:
der Kummer nagt uns an der Leber,

die Angst doch schwellt sie an der Gans;
der geht es wie Herrn Falstaff Hans,
der Not und Sorgen weidlich schmähte,
weil beides ihm den Bauch aufblähte.

Die Angst der Gans läßt sich verwinden,
doch Falstaffs Bauch muß Labung finden;
drum hör' ich Schweine spürend schnüffeln,
zur Leber suchen sie die Trüffeln:
und die Pastete wird gegossen,
darum wir Straßburg kühn beschossen,
daß Angst und Not, wie ich besungen,
von Friedrich Feustel werd' verschlungen.
Ihn quäle heut' nicht Müh' und Plag', —
Geburtstag ist nicht alle Tag'!

(Bayreuth, zum 21. Januar 1874.)

II.

Mit Übersendung einer Medaille.

Verachtung allen Kanaillen, —
den Freunden schöne Medaillen!
Lacht mancher falsch ins Fäustel,
ist niemand echter wie Feustel:
d'rum meiner Köpfe neu'sten
verehr' ich dem Getreu'sten
der ganzen Bayreutherei:
wär' er nur öfter dabei!

(29. Mai 1875.)

III.

Man braucht nur auf den Feustelberg zu kommen,
so findet man alles fortgeschwommen:
Tarok! Tarok auf der Spinnerei! —
das ist das ewige Einerlei!
Ja, ja! Hm! Hm!
wir wissen's schon:
Untreue ist der Freundschaft Lohn!

(Sommer 1878.)

R. Wagner
mit ganzer Familie.

An Hans Richter.

I.

Dem Meister stand der Gesell zu Seite,
daß der eine tüchtige Meisterin freite:
nun steht der Meister zu seinem Knaben,
der Richter soll eine Richterin haben.
Der Meister nimmt die Sache wichtig,
damit es bei Richtern steh' immer richtig:
und daß es tüchtig beim Trauen fleckt,
der Meister sich hinter den Augusz steckt:
den Segen erteilt für ihn der Baron;
und kommt auch die Walküre nicht in Person,
zu richten den Richters die Eh'standsuhr,
so kommt sie doch wenigstens in Partitur:
sie ist nicht von Gluck, doch wünscht sie euch Glück,
daß kein böser Spuk eu're Seele berück'!
Gedenkt dess' noch in fernen Tagen,
wie Richter und Wagner es einst mochten wagen,
eher Werk und Taktstock zu zerschlagen,
als die Welt mit schlechten Aufführungen zu plagen;
dafür nun blüh' euch Segen und Lohn:
das Weit're sagt besser Augusz der Baron!

(Januar 1875.)

II.

Zu ihrem kleinen Sohn
nun noch „Gottes Segen von Cohn",
was wollen sie mehr Lohn
für Weltenspott und Hohn?
Zu dem gut gebrüteten Ei
gratuliert die ganze Wagnerei!

Bayreuth, dritten August —
hätten wir's nur eher gewußt! (1879.)

Beim Hebefeste des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth.

I.

Sollt' ich euch nach rechtem Gewichte danken,
ich glaub', unter der Wucht müßte der Dachstuhl schwanken:
damit wir aber alle unversehrt bleiben,
sag' ich nur ohne jed' Übertreiben,
daß ich wohl Bescheid davon weiß,
was ich verdank' eurem redlichen Fleiß.
Jetzt haben wir alle zwar gut Lachen,
da hoch in der Luft wir uns lustig können machen:
als wir aber noch tief im Erdboden staken,
da hatte das Ding manch' schlimmen Haken;
da hieß es: was graben denn die dort unten?
Wird dort der Stein der Weisen gefunden?
Den ließen wir liegen; doch Mauersteine
stemmten wir auf zum festen Gebeine,
darauf in die Luft wir hoch
uns schwangen aus dem tiefen Loch.
Die Zimmerer mit ihren langen Stöcken
die mußten das Gerüst in die Höhe recken,
darauf wir nun stehen und weithin schauen,
uns zu bedenken, was noch zu bauen.
Verstehn's noch nicht alle, doch ein's ist gewiß:
das Ding geht nach einem sich'ren Plan und Riß.
Ihr ließ't sie leben, die beide erdacht;
doch wissen's sie selber kaum, wer sie gemacht.
Ganz richtig zwar tat jeder das Seine,
und daß ihr gleich seht, wie die Sach' ich meine, —
ohne den Brückwald, seinen Riß und Plan,
kamen wir sicher nicht auf dies Gerüst heran.
Betrachtet's genau: das war eine Kunst,
solch' Werk wächst nicht aus Nebel und Dunst!
Ich glaub', daß keine deutsche Stadt
solch' kühnen Zimmerbau aufzuweisen hat.
Der kam vom Papier nun auf das tiefe Loch,
meint man, er wär' draus herausgewachsen doch!
Wie kamen wir heraus aus Lehmen und Kot?
's half einer dem andern, und allen die Not:

und war's nicht ein Helfer, so war es ein Hölfel,
dem Zimmermeister Weiß half der Maurermeister Wölfel.
Das alles ist klar, und jedermann weiß es;
doch bedarf's noch immer eines Beweises,
wie das alles mit rechten Dingen zuging,
daß man hier solchen Baues sich unterfing.
Die Sache hat einen dunklen Grund,
gleich dem, auf dem dies Gerüst entstund:
nun ihr aus dem Grund es heraufgebracht,
so sag' ich euch auch, wer den Plan gemacht.
Mag wer will Teufelswerk drin erschauen,
ich sag's: den Plan entwarf — das Vertrauen!
Ein tief unergründlich deutsches Verlangen
sollt' wieder einmal zum Vertrauen gelangen:
es vertraute Einer auf deutsches Wesen;
nun hört, ob er damit unglücklich gewesen!
In langen Jahren schuf er sein Werk:
ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk':
und daß er sein Werk getrost vollende,
reicht' ein König ihm selbst die Hände.
Im Bayrischen Frankenland
bot ihm der Bürger nun auch die Hand;
und hatt' er auf sich selbst vertraut,
Vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
darin sein Werk aus seinem Plan
nun deutlich auch tret' an die Welt heran. —
Drum sag' ich, der Grund, auf dem wir bauten,
ist, daß mir Bayreuths Bürger vertrauten.
Und das ist nicht nur so bildlich gesprochen:
der Grund, in den wir dies Loch gebrochen,
das ist Bayreuther Grund und Boden;
den sollten wir diesmal nicht ausroden,
sondern mit solchen Kunstbäumen bepflanzen,
die wir umzäunen zu einem festen Ganzen,
darin der Welt sich bald solle zeigen,
was deutsches Vertrauen sich schaffe zum Eigen.
Und will ich euch allen Helfern nun danken,
so faß' ich alles in einen Gedanken,
der alles, was ich jetzt sagte,

und kühn anzudeuten wagte,
wie ein edles Bild im festen Rahmen,
einschließt in einen Namen:
ich denke, keiner von euch es bereut,
ruft er mit mir: — es lebe Bayreuth!

II.

Spruch zur Hebefeier.

Nun setzen wir aufs Haus das Dach;
bewahr es Gott vor Sturz und Krach!
Laß ich jetzt den Bauherrn leben,
welchen Namen soll ich ihm geben?
Ob Wagner, oder seine Patrone,
oder gar der im Lande trägt die Krone?
Der sich als besten Bauherrn erweis't,
es lebe, so ruf' ich, der deutsche Geist!
Hoch!

(2. August 1873.)

An Nietzsche.

Was ich mit Not gesammelt,
neun Bänden eingerammelt:
was darin spricht und stammelt,
was geht, steht oder bammelt, —
Schwert, Stock und Pritsche,
kurz, was im Verlag von Fritzsche
schrei', lärm' oder quietsche,
das schenk' ich meinem Nietzsche:
wär's ihm zu 'was nütze!

Bayreuth (2. November), Allerseelentag 1873.

An Anton Seidl.

Auf der Welt ist alles eitel,
Wer kein Maß hat, trinkt sein Seidel.
Anton doch ist mehr gelungen;
von der Sohle bis zum Scheitel
hat er sich hineingesungen
in den Ring des Nibelungen.

(24. Dezember 1874.)

An das Historisch-Politische Kränzchen in Bayreuth.

Euch bittet heut' kranzbrüderlich
ein Sünder, der ganz liederlich
das hochverehrte Kränzichen
so oft schon mußte schwänzichen.
Ihm ward die Götterdämmerung
zur wahren Weltverschwämmerung;
doch wußt' er nun zu endigen,
um euch sich zu-zuwendigen.
Statt aller Orden Gunstverleihung
verlangt er Tabaksdunstverzeihung:
die sollt ihr ihm erweisigen,
und Freitag bei ihm speisigen:
doch weil am Tage viel zu tun ist,
und nur am Abend gut zu ruh'n ist,
entwarf er eine Soiree
mit Kunstgenuß und Blanc-manger,
damit auch Kränzchen-Frau'n und Kindern
er Teilnehmung nicht möcht' verhindern.
Sie alle sei'n nun eingeladen,
ohn' Diskussion und Tabaksschaden,
zu nächsten Freitag Abend acht:
vergeb' es Gott, wer d'rüber lacht!

Modern.

Laßt in den Grüften eure Ahnen modern,
wir richt'gen Kerle sind modern:
da wo der „Jetztzeit" Flammen lodern,
sind „selbstverständlich" Wir die Herrn.

Wir machen leider zwar
nicht selbst die Mode,
allein wir machen sie doch mit.

Was jederzeit und immer da gewesen,
ist keines Schusses Pulver wert:
wir fegen es mit tücht'gen Modebesen
zum alten Plunder unterm Herd.

(Bayreuth 1874.)

An Dr. J. Standhartner.

(Unterschrift unter ein Porträt.)

Der in harten Zeiten
treulich zu mir stand,
meinem Freund Standhartner
hänge ich mich an die Wand.

An Bürgermeister Muncker.

Gedenk', o Mensch, der Polizei,
daß nie sie dir aufsässig sei!
Sie wirkt und webt, sie schafft und stopft,
wann wild man an die Türen klopft.
Wer Großes will, sei auf der Hut,
stell' mit der Polizei sich gut;
wär' er auch noch so sehr gerecht,
er stünde mit der Menschheit schlecht!
D'rum bitt' ich den Herrn Bürgermeister,
daß dieses Zettels Leim und Kleister
zu groß' und kleinen Klößen
er würdig mög' auflösen,
daß jeder was bekomm',
der würdig, brav und fromm!

(Bayreuth, zum Silvester 1875.)

An Marie Schleinitz.

(Bei Übersendung der „Götterdämmerung".)

In Dämmerung sinkt mir wohl die Welt,
allein die Götter seh' ich nicht;
mir fehlt der gottgezeugte Held,
dem ich mich böte zum Gericht.
Daß ich ans Licht mich nun getrau',
wähl' ich mir eine edle Frau,
die hohen Sinn's
der Mitwelt Zins
dem Götter-Dämmerer gewann.

Hier ist das Buch:
Marie Buch,
Freifrau von Schleinitz nehm' es an!

An Franz Fischer.

(In eine Partitur des „Siegfried".)

Zumpe-Seidlscher Fehler-Verwischer,
Cello kühn mit Klavier-Vermischer,
schlechter Musik unerbittlicher Zischer,
Zukunfts-Musik-Kapellmeister Fischer,
Dilettanten-Orchesterspiels-Auffrischer!
Gische das Bier dir immer gischer,
decke der Tisch sich dir immer tischer!
Wer reimte wohl künstlicher, verschlag'ner,
als Ihr ergebener Freund

(Bayreuth, 28. Februar 1876.) Richard Wagner?

An August Wilhelmj.

Volker der Fiedler ward nun neu,
er, ein Held, bis zum Tod getreu,
hat auf den Feind er das Schwert gezogen,
nun schwingt er sänftlich den Fiedelbogen,
in holde Träume die zu erheben,
die bang' in Nibelungennöten schweben:
Volker-Wilhelmj, dir ist's geglückt,
in Nöten hast du uns lachend entzückt.
Und hältst du den Bogen uns immer bereit,
Trübsal und Not dann jagst du uns weit.
Drum sei gelobt und innig geliebt,
so lang' es Wälsung' und Nibelunge gibt!

(Bayreuth 1876.)

An den Herzog von Meiningen.

Ich kenne viele Meinungen,
aber nur ein Meiningen.
Es gibt viele, die über mich herzogen,
doch gibt's nur einen Herzog!

An J. Cyriax.

O Cyriax! O Cyriax!
Du meines Lebens letzte Achs'!
Um dich soll ich mich stets nun drehen?
Seh' ich die Reisetasche steh'n,
allimmerdar auf Reisen geh'n?
Vom Windhund werd' ich da zum Dachs.

(Mai 1877.)

An Helmholtz.

Grau wäre alle Theorie?
Dagegen sag' ich, Freund, mit Stolz:
uns wird zum Klang die Harmonie,
fügt sich zum Helm ein edles Holz.

An Grafen Gowinhof.

(Widmungsgedicht an Gobineau vor dem ersten Bande der „Gesammelten Schriften und Dichtungen".)

Das wäre ein Bund —
Normann' und Sachse:
was da noch gesund,
daß blüh' und wachse.

Richard Wagner.

(Wahnfried, 3. Juni 1881.)

An H. v. Wolzogen.

Im November ist's mir zu kalt,
außerdem bin ich zum Warten zu alt!
sommerlich wohlgemut über den Balt
treibe es dich mit Reisegewalt.
Wir sehen dir nach, und freuen uns sehr,
kommst du gesund dann wieder daher.

24. Juni 1881.)

An Heinrich von Stein.

Dort in Halle an der Saale —
Kinder, merkt es euch zu Male! —
saß im dunklen Büchersaale,
saß zu seiner großen Quale,
saß der Herr von Stein und las.

Wollten ihm die Sinne schwanken,
sonder Zagen oder Wanken,
zog er da nach Unterfranken,
neu zu stärken die Gedanken.
Daß es Gott ihm ewig lohne,
und er bei Schukowski wohne!

(September 1881.)

An Franz Liszt.

I.

(Bei Übersendung der ersten fünf Bände der „Gesammelten Schriften.“)

Von Cosimas Büchertisch entwandt
sei dir diese Sammlung zugesandt:
Schriften und Dichtungen allerhand
füllten hier so manchen Band;
wenn Franz darunter was Gutes fand,
so stell' er sich sie an die Wand:
Frau Cosel'n bleib ich schon selbst zur Hand,
und halt' ihr mit Schrift und Dichtung stand.
Nun lies, und hat es Verstand,
uns dreien macht's dann keine Schand'!

(September 1872.)

II.

Dem Neid der Welt des Dankes Huld entringen —
vergeb'ne Müh', der mancher müd' erlag!
Muß sich der Genius der Welt entschwingen,
dem Fluge nur die Liebe folgen mag:

dich liebt dein Volk, — ihm sollt' es auch gelingen,
würdig zu feiern deiner Ehren Tag.
Was heut' ein Volk an Huld dir will erzeigen,
durch Liebe ist's auch unsren Herzen eigen!

(10. November 1873.) R. u. C.

III.

(Bei Übersendung der „Götterdämmerung".)

Es dämmern die Götter,
es schwämmern die Spötter:
doch mußt' es sich zeigen,
das Werk ist ganz:
du nimm es zu eigen,
mein herrlicher Franz!

IV.

(Über eine photographische Kopie des Gemäldes von Beccaruzzi „Der heilige Franziskus, der die Wundmale empfängt".)

Nicht läßt sich Gott von Angesichte gleichen,
nicht an Gewalt, noch Weltenpracht und Glanz:
sieh' dort des Wundenmales göttlich Zeichen,
durch das dem Herrn sich glich der heil'ge Franz:
noch so beredt, nicht mehr aus seinem Munde,
zur Welt spricht Gott aus seines Heil'gen Wunde.

An König Ludwig II. von Bayern.

I.

„Am Abgrund".

Am Abgrund steh' ich; Grausen hemmt die Schritte;
der mich geführt, verloren ist der Pfad:
ob ich nun kühn auf Flügelrossen ritte,
ob mich entschwänge auf des Glückes Rad,
von seines Rückens schmaler Mitte
entführte aufwärts keines mich dem Grat;
die mir selbst abwärts birgt, wo ich gekommen,
die Wolke zeigt, die Höhe sei erklommen. —

Was mich dem steilen Gipfel zugetrieben,
hält jetzt gebannt mich an des Abgrunds Rand:
verlassen mußt' ich, die zurück mir blieben,
dem Druck entglitt wohl manche Freundeshand;
wo einst ich mich gesehnt nach letztem Lieben,
der Nebel deckt mir manches Heimatland.
Und darf ich zögernd nicht mehr rückwärts schauen,
wie späht' ich in den Abgrund nun mit Grauen?

Wie schreckte mich, nun ich zu ihm gedrungen,
das raumlos nächt'ge Weltennebelmeer?
Ist's nicht, die ich so sehnsucht-kühn besungen,
die Nacht der Wunder, heilig still und hehr?
Dahin sich Tristan traut vor mir geschwungen,
wie dünkte mich der nächt'ge Abgrund leer?
Den Weg, den ich so lockend ihm gepriesen,
nun hat er lächelnd mir ihn selbst gewiesen.

Was steh' ich jetzt und zögr', ihm nachzusinken?
Wie bangte mir vor der Erlösungsnacht?
Ist es, weil dort den Stern ich seh' erblinken,
deß' Leuchten meinem Schicksal hold gelacht?
Wie strahlt er jetzt, als ob mit mächt'gem Winken
dahin er deute, wo ein Glück mir wacht?
Ist's Tristan, der mir seinen Gruß entsendet?
Sieglinde, die des Bruders Blicke wendet?

Das *eine* Aug', ich muß es jetzt erkennen,
das unverwandt nach jenem Felsen schaut:
mag weit und breit man Jupiter dich nennen,
mir strahlest du als Wotan deutsch und traut:
den Fels auch kenn' ich; seh' ich hell doch brennen
das Feuer dort zum Schutz der hohen Braut:
die einst in stolzem Schmerz du von dir banntest,
den Wecker ihr, du Banger, noch nicht sandtest.

Brünnhilde schläft, ermißt im Traum die Welten,
in denen Tristan heimisch nun verweilt:
bleibt er uns stumm, sie kann die Kunde melden,
die ihr der Liebende dort mitgeteilt;

doch einem nur, dem furchtlos kühnsten Helden,
der jauchzend mit ihr hin zum Abgrund eilt:
nur er, den Drachen nicht noch Feuer schrecken,
gewinnt die Kunde, darf die Braut erwecken.

Und er erwuchs in holder Jugend Prangen,
als Brünnhild schlief und Tristan liebend starb.
Er naht, von dem der Wurm den Tod empfangen,
der neid'scher Zwerge tück'sches Spiel verdarb:
durch ihn soll Kunde nun zur Welt gelangen,
wie sie Brünnhilde träumend sich erwarb,
von Siegfrieds Tat, zum Schrecken aller Bösen! —
Es winkt der Stern, — das Rätsel will sich lösen.

Hochkopf (am Walchensee), 12. August (1865).

II.

Zum Geburtstage des Königs.

Die Glocken hallen, die Kanonen dröhnen;
die Luft ist rein, der Himmel blau und klar:
will mich der Tag von neuem sich gewöhnen?
soll mir vergehn', wie trüb die Nacht mir war?
Geboren ist ein Heiland Deutschlands Söhnen:
heut' feiert er sein zwanzigst Erdenjahr!
Kanonen, dröhnt! Hall't laut und hell, ihr Glocken!
Mich will dem Gram der frohe Tag entlocken!

(25. August 1865.)

III.

Die Sonne von Hohenschwangau.

Zwei Sonnen sind's, die Licht den Welten geben:
des Tages Stern, wie sähen wir sein Licht,
erleuchtete aus tiefstem eig'nen Leben
die Weltnacht uns die inn're Sonne nicht?
Was er bescheint, ist wechselvolles Weben;
doch ewig strahlt, was aus dem Inn'ren bricht.
Ein Wunder nun! Aus unsrer Seelen Wonne
lacht heut' ob Hohenschwangau hell die Sonne.

(15. November 1865.)

IV.

Abschiedstränen.

Vereint, wie mußt' uns hell die Sonne scheinen
durch bange Schleier, die das Sehnen wob:
der Trennung heut' wie muß der Himmel weinen,
ob eines Glückes, das so schnell zerstob!
Wollt' uns des Tages Wonneglanz vereinen,
nun werde auch der Himmelsträne Lob!
aus Sehnen, wie aus banger Trennungsklage
entblühten *Hohenschwangaus* Wonnetage.
(18. November 1865.)

V.

Sucht er sich Sonne auf des Südens Wegen
zu hellen Siechtums und Gebresten Nacht,
sein Heil erfleht er durch des Freundes Segen,
der, sonnengleich, die Pfade ihm bewacht.
Nicht wird ihm Licht und Wärme ganz je schwinden,
kann zu dem Freund sein Dank die Wege finden.
(Januar 1866.)

VI.

Dem Königlichen Freunde mit der Überreichung der Originalpartitur der „Walküre“ am 21. Geburtstage des Erhabenen.

Hier Siegmunds und Sieglindes Leid und Sterben;
hier Wotans Elend, höchste Gottesnot!
Was wehvoll Wunsch und Liebesmitleid werben,
was Brünnhild treibt, zu trotzen dem Verbot,
die Zeugung eines kühnsten Heldenerben,
vollbracht durch der Erzeuger Liebestod, —
war sie vergebens? wär' die Frucht verloren?
Ich frag's den Tag, der einst dich uns geboren. —

Ich frag's, und blicke nach des Berges Zinnen,
die noch Brünnhildes Feuerwacht erhellt:

die Hehre schläft, und sorgend muß ich sinnen,
wem Wotans edles Erbe einst verfällt;
wird Alberich den Zauberreif gewinnen?
wär' Mime gar bestimmt zum Herrn der Welt? —
Noch spielt mit Zwergentand der Werk-Erkorne:
wer kündet ihm, daß er der Gottgeborne?

Nun muß er wandern, der das Werk geschaffen,
dem bitter sich des Lebens Frucht entfernt:
wie mahnt' er ihn, zur Tat sich aufzuraffen,
ihn, der das Fürchten wohl noch nicht gelernt,
doch auch nicht ahnt des Neides list'ge Waffen,
die ihn vom Heil, den Freund von ihm entfernt?
Sein Werk entsend' ich, leg' es dir zu Füßen:
mög' sinnvoll dich's vom fernen Wand'rer grüßen!

(Luzern, zum 25. August 1866.)

VII.

Widmung der Partitur des „Liebesverbotes".

Ich irrte einst, und möcht' es nun verbüßen,
wie mach' ich mich der Jugendsünde frei? —
Ihr Werk leg' ich demütig dir zu Füßen,
daß deine Gnade ihm Erlösung sei.

(Luzern, zu Weihnachten 1866.)

Richard Wagner.

VIII.

24. August 1867.

Und wieder hör' ich ahnungsvolle Glocken,
von Monsalvat dringt weihlich ernst ihr Ton:
grüßt Parzival des Volkes Heilfrohlocken?
jauchzt Deutschland seinem königlichsten Sohn?
Es tönt und hallt, erfüllt die nahe Stille:
so schwillt der Mut, so wächst ein Königswille!

IX.

An den König.

Zum 25. August (1868).

Ein Werk versprach ich, scheelen Neids Bezwinger,
der Mißgunst finst're Wolken zu zerstreu'n;
ein Werk, das deutschen Geistes Preis-Bedinger,
zerriss'ne edle Bünde sollt' erneu'n:
wie Nürnbergs altehrsame Meistersinger,
sich selbst belächelnd, doch dem Unwert dräu'n,
der zwischen alt und neuem Dichterwalten
gern möcht' als Jetztzeit-Irrgelichter schalten.

Was ich versprach, ob ich das treu gehalten,
ob echt ich alte Schaffenskraft bewährt,
ob mir gelang, das klärlich zu gestalten,
was euch als Traum nur durch die Sinne fährt?
Noch fühlt' ich nicht im Busen mir erkalten
die warme Lust, die selber sich so wert:
was sie entfacht zu freudig hellem Zünden,
will wohlig mir des Werks Gelingen künden.

Doch, den mein Stern im Chaos mußte finden,
der dort, wo mir nur Sand am Meer erscheint,
das Wirrsal meinem Blicke ließ verschwinden,
daß der nur säh', wer mit ihm lacht und weint!
Er durfte um das Haupt das Reis mir winden:
dem König saß der Dichter hehr vereint,
nicht log das Herz: der neid'schen Geister Zwinger,
du kröntest selbst den kühnen Meistersinger.

Nun lasse demutvoll das Glück mich büßen,
daß ich so herrlich hoch dir nahe stand:
hat ferne dir der Meister weichen müssen,
drückt' er zum Abschied dir die Freundeshand,
nun lieg' sein Werk zu seines Königs Füßen,
dort wo es Schutz und höchste Gnade fand.
Und durft ihm wonnig eine Weise glücken,
die mög' ans Herz nun hold der Freund sich drücken!

X.

An den König.

(Zum 3. Mai 1870.)

Noch einmal mögest du die Stimme hören,
die einstens aus dir selber zu mir sprach;
noch einmal lass' den Zauber mich beschwören,
durch den dein Herz einst meine Sorge brach:
wie sollte jetzt mich scheue Furcht betören,
ruf' ich dir Stimm' und Zauber wieder wach,
die einst aus dir sich über mich ergossen,
als deiner Liebe Lenz sich mir erschlossen?

Er naht, im hehren Wonnekleid des Maien,
des Königslenzes holder Jubeltag:
da wolltest du mir neuen Mut verleihen
durch deiner Liebe edlen Ritterschlag;
mit deines Segens Huld das Werk da weihen,
das, wie sein Schöpfer, dir am Herzen lag:
und meines Königs herrliche Verheißung,
nun ward sie meines Glaubens sich're Weisung.

Dem Genius ergrollen die Dämonen,
und die Gespenster scheu'n den reinen Geist:
will oft mit ihnen sich der Kampf nicht lohnen,
wenn unsre Sendung uns zur Stille weis't,
so schmückten edle Häupter sich mit Kronen,
um ihre Kraft man Fürstenszepter preist:
ich setzt' in eines Königs Macht Vertrauen —
wob still mein Werk, frei von Gespenstergrauen.

So war ich treu und blieb, was ich gewesen,
was neu ich ward durch meines Königs Wort:
es wuchs das Werk, zu dem ich auserlesen,
am Seil der Nornen spann ich kundig fort:
von Grau'n und Sorge mocht' ich frei genesen,
ein Königsherz war meines Heiles Hort.
Nun wieder naht des Maien Jubelwonne:
wie bärgen mir Gespenster seine Sonne?

Wie sollten jetzt Dämonen frei am Tage
des holden Bundesfestes sich mir nah'n?
Von Hex' und Kobold hört' ich wohl die Sage,
daß sie im Mai zum Blocksberg zieh'n hinan;
doch nimmer ward mir kund die graus'ge Plage,
geleitet sie zu seh'n vom heil'gen Schwan!
Fort mit dem Spuk! Zur Hölle die Verhexten! —
Bald fei're ich der Jubeltage sechsten! —

O Holder! Hör' denn deine eig'ne Stimme,
wie sie mein Herz dir heute widerhallt,
daß nie das edle Feuer dir verglimme,
dein Herd in meinem Herzen nie erkalt':
wenn ich geduldig meine Höh' erklimme
dem jähen Drange biet' auch du Gewalt!
Und diese Höhe werde ich ersteigen:
da führe du dann deinen Götterreigen.

Triebschen, 13. April 1870.

XI.

Bei Übersendung des dritten Aktes der „Götterdämmerung" an König Ludwig II.

„Vollendet das ewige Werk!
Wie im Traum ich es trug,
wie mein Wille es wies" —
was bange Jahre barg
des reifenden Mannes Brust,
aus winternächtigen Wehen
der Lieb' und des Lenzes Gewalten
trieben dem Tag' es zu:
dort steh' es stolz zur Schau,
als kühner Königsbau
prang' es prächtig der Welt!

XII.

An den König.

(Bei Zusendung des 9. Bandes der „Gesammelten Schriften und Dichtungen".)

Ein neues Werk nicht, was ich heut' dir sende,
zu grüßen dich am hohen Festestag:

mein Wirken selbst leg' ich in deine Hände,
wie mir bestimmt im Schicksalsschoß es lag.
Was ich gewirkt, daß ich mein Werk vollende,
was hier gesammelt, dir es sagen mag:
neun Bücher bot dem König Roms Sibylle,
neun biet' ich dir: erfülle sie dein Wille!

Du warst es, der zuerst mich deß' gemahnet,
zu wahren, was ich sinnend einst erdacht:
die Wege, die ich selber mir gebahnet,
die ich beschritt durch Dämmerung und Nacht,
den Tag zu grüßen, den ich je geahnet,
der nun mir hell im Sonnenlicht erwacht:
weissagte einst dem König die Sibylle,
was klar ich weiß, sagt dir des Freundes Wille.

Du weißt es, Herr der königlichen Hulden,
du kennst mit mir des Lebens schwere Bahn;
verschlossen nicht blieb dir der Welt Verschulden,
bekannt ist dir ihr mißgestalter Wahn;
doch eines Königs göttlichem Geduldeu
bricht endlich wohl des Glaubens Tag auch an:
was neunfach sie geweissagt, die Sibylle,
vor aller Welt ein Königswort erfülle!

(25. August 1873.)

XIII.

So blieb der Wonnemond mir selbst nicht treu?
Bringt kein Erquicken mehr der holde Mai?
Auf meines Kunstwerks nahes Morgenrot
erstarrt mein Blick in Nibelungennot.
Hat sich der Lenz so ganz mir abgewandt,
der jüngst mir noch so holden Gruß gesandt?
Der nie gekargt mit seligstem Verzeihen,
mög' er der Not nun auch sein Mitleid weihen!

(25. Mai 1876.)

XIV.

„Liegt dir Gestern klar und offen,
wirkst du heute kräftig frei,
darfst du auch ein Morgen hoffen,
das nicht minder glücklich sei.“
So sagt mir Goethe: gern lausch' ich dem Dichter!
doch Einer nur vermag es, daß ich will,
er, meines Schaffens, meines Wirkens Richter,
er woll', und alle Zweifel schweigen still.
Und ihm denn ruf' ich, stark in seiner Wehre:
Glück auf, daß auch dies neue Jahr dich ehre.

(1. Januar 1877.)

XV.

Es zwang ein König die Natur
trotz Frost und rauhen Lüften
zu holder Blüt' auf Berges Flur
und lieblich zarten Düften!
Dem dankt nun Wahnfried alt und jung
am Fest der Heilsverkündigung,
und blickt mit frohen Sinnen
nach Monsalvates Zinnen!

(13. April 1879.)

XVI.

Dritter Mai! Holder Mai!
Dir sei mein Lob gespendet
Winters Herrschaft ist vorbei
und Parzival vollendet!

(Depesche zum 3. Mai 1879.)

XVII.

Der Blumen edle Spende,
der Grüße sanfte Hast,
bei Winters Sonnenwende
sie mahnen hold zu Rast!

Euch küss' ich, teure Hände,
die einst im Sturm' ich faßt',
die, als mich Not umkettet,
mich königlich gerettet.

(Dezember 1880.)

XVIII.

Frau Fricka wob und Loge lachte,
Geweb' und Geleuchte
Freund Mai mir zum Geburtsfest brachte,
daß hold und hell mir das Leben deuchte!
Dazu den hehrsten Segensgruß —
den — weil ich darf — ich erwidern muß!

(22. Mai 1881.)

XIX.

Zum fünfundzwanzigsten August 1881.

Wie birgt in Nebeldunst und Dämmergrauen
vor mir doch immer dichter sich die Welt?
soll ich sie nicht mehr licht und hell erschauen,
was ist's, das sie dem Blick verschlossen hält?
Verbleichen Hoffnungs-Grünen, Glaubens-Blauen,
da welk der Liebes-Rose Blatt entfällt?
Es fällt, — sie bleichen: nicht soll ich's gewahren;
will ihren Anblick mir die Welt ersparen?

Ich kenn' ihn doch, und lernt' auch sie erkennen;
ich sang ihr Lied, und weiß ihr Leiden gut.
Muß aus der Asche stets sie neu entbrennen,
neu fließen aus der Wunde trock'nem Blut,
die Werde-Wunder könnt' ich all' ihr nennen,
wie sie, erstarrt, nun ras't in Glut und Wut:
was böte mir ihr rastlos ewig Leben,
wenn zwei der Rasten sie mir nicht gegeben? —

Doch um der Rasten willen weil' ich gerne,
für sie lass' dieser Welt Lauf ich besteh'n;
sie grüne, blüh', sie dämm're in die Ferne,
getrost mag ich an ihr vorüber geh'n,

darf ich des Jahres treue Wandersterne
zu jenen Rasten wiederkehren seh'n,
als Sommertages helle Strahlensonne,
als Winter-Christnachts heil'ge Weihewonne.

War da der Welt Erlösungstrost geboren,
der hat mir, hold erblühend, gar gelacht;
doch — weiblich zart — wie ging er bald verloren,
zum Tageslicht gewandt aus stiller Nacht,
war mir in Sommerssonne nicht erkoren
der Held zu meines Schicksals hehrer Wacht!
Der Tag, die Nacht, die liebend mich umfaßten,
sie banden nun mich hold zu trautem Rasten.

Was Hoffnungs-dürftig einst dem Mai entsprossen,
das Leben, das noch atmend in mir wohnt,
hat es die Weihnacht in ihr Herz geschlossen,
wo bergend sie vor rauhem Hauch es schont,
von Huld und Gnade steht es überflossen
im königlich erlauchten Sommermond:
so raste selig heut', was Lenz geboren,
im Dank für dieses Tages Heil verloren!

R. W.

XX.

Mir ward, in heilig ernstem Schwangewand,
durch Parsifal und Kundry Gruß entsandt.
Gelöst ist Titurels, Amfortas' Not,
da Heilung hehr der Gottgesandte bot!
(Depesche, 22. Mai 1882.)

XXI.

Zum 24. August 1882.

Verschmähtest du des Grales Labe,
sie war mein alles dir zur Gabe.
Sei nun der Arme nicht verachtet,
der dir nur gönnen, nicht geben mehr kann.

Anhang.

Zwei Aufsätze für die „Gazette Musicale“.

I.

Stabat Mater de Pergolèse, arrangé pour grand orchestre avec chœurs par Alexis Lvoff, membre des Académies de Bologne et de Saint-Pétersbourg.

(1840.)

Il existe encore d'honnêtes musiciens qui mettent leur plus vive jouissance à rechercher les chefs-d'œuvre des anciens maîtres pour se pénétrer de leur mérite incomparable; et quand on apporte à cette étude autant de zèle et d'intelligence que l'auteur dont nous allons parler, les travaux qui en résultent ne méritent pas moins d'estime et de reconnaissance que des ouvrages originaux. Ce serait une grave erreur que de supposer à M. Lvoff la prétention d'ajouter à la perfection de l'œuvre de Pergolèse, quand évidemment il n'a eu pour but que d'en rappeler le sublime exemple à l'école moderne et de le faire classer dans le répertoire des exécutions contemporaines. Sous l'influence de cette conviction, et malgré tous les scrupules esthétiques suscités par ce mode d'arrangements secondaires, on ne saurait donc contester l'importance et l'intérêt de la publication actuelle.

A une époque comme la nôtre, où les diverses branches de l'art musical ont pris une extension si divergente, au point de s'être souvent modifiées de la manière la plus anormale, c'est un besoin essentiel et un noble devoir que de remonter aux sources primitives pour y puiser de nouveaux éléments de force et de fécondité. Mais pour resserrer utilement ces liens de parenté avec les grands maîtres du temps passé, la pratique de leurs compositions, adaptées s'il le faut aux exigences du goût moderne, aura toujours plus d'efficacité qu'une imitation pâle

et médiocre de leur merveilleux style. Ce dernier procédé offre en effet le danger d'une pente rétrograde, les imitateurs en question s'attachant trop fréquemment à reproduire surtout dans leurs pastiches des formes surrannées que réprouve la pureté du goût.

Les admirateurs exclusifs de l'ancienne école sont tombés dans une exagération vicieuse en préconisant sa facture incomplète au même degré que le fond et la pensée de ses œuvres.

Autant celle-ci avait de grandeur et de noblesse, autant les détails de l'exécution matérielle se ressentent de l'inexpérience, des tâtonnements d'une science à son début; et l'on ne peut revoquer en doute le perfectionnement des formes, sinon de nos jours, du moins pendant la période intermédiaire qui succéda à cet âge d'or de l'art musicale.

Ce fut avec Mozart, le chef de l'école idéale, que la musique, réligieuse sous le rapport de la facture, parvint réellement à son apogée; et si je ne craignais d'être mal interprété, j'oserais dire, qu'il serait à souhaiter, que tous les ouvrages du temps précédent nous eussent été transmis revêtus de formes analogues, car la perfection de celles-ci aurait été une compensation suffisante aux inconvénients de cette transformation, désavantage fort léger d'ailleurs, puisque Mozart n'était pas trop éloigné de l'époque primitive, et que sa manière en a conservé le sentiment et les traits caractéristiques. Il a prouvé au contraire avec éclat combien les anciens chefs-d'œuvre pouvaient être embellis par la vivacité et la fraîcheur du coloris sans rien perdre pour ainsi dire de leur mérite intrinsèque, notamment par l'arrangement de l'oratorio du „Messie“ de Haendel.

Nous sommes loin de blâmer ceux qui voudraient qu'on néxécutât l'œuvre de Haendel que dans une cathédrale avec un chœur de trois à quatre cents voix, appuyé des orgues et d'un quartette composé d'un nombre égal d'instruments à cordes, pour jouir de tout l'éclat et toute l'énergie primitive de la composition. Sans doute que pour l'individu jaloux d'apprécier la valeur historique de la musique de Haendel, il serait préférable de l'entendre rendu avec des moyens aussi puissants, chose presque impossible du reste à réaliser aujourd'hui, en raison de cette circonstance majeure et bien notoire, à savoir que Haendel improvisait lui-même sur l'orgue l'accompagnement des premières exécutions du „Messie“. N'est-il pas permis de

croire que le compositeur à qui l'emploi perfectionné des instruments à vent était encore inconnu, se serait alors servi des orgues pour produire les mêmes effets que Mozart confia plus tard à ces instruments à vent améliorés?

En tout cas, l'instrumentation de Mozart a embelli l'ouvrage de Haendel dans l'intérêt général de l'art. Il fallait à la vérité le génie du Mozart pour accomplir une pareille tâche avec une mesure aussi parfaite. Celui qui entreprend aujourd'hui un travail analogue ne peut donc rien faire de mieux que de le prendre pour modèle, sans chercher surtout à compliquer sa facture si simple et si naturelle. Car l'application des procédés d'instrumentation moderne serait le plus sûr moyen de rendre méconnaissables le thème et le caractère des anciennes œuvres.

Telle a été du reste la louable préoccupation de M. Lvoff. L'examen de sa partition démontre qu'il a pris pour type la sage instrumentation de Mozart. Trois trombones, deux trompettes, les timbales, deux clarinettes et les bassons, tels sont les éléments de l'adjonction faite à l'orchestre primitif. Mais le plus souvent les clarinettes et les bassons ont seuls un rôle actif dans l'accompagnement, à l'instar de celui rempli par les bassons et les cors de bassette dans le „Requiem" de Mozart. La plus grande difficulté a dû être la traduction générale du quatuor des instruments à cordes, car Pergolèse l'avait écrit tout entier dans le style naïf du vieux temps, se bornant à trois parties la plupart du temps et quelquefois même à deux. Fort souvent le complément d'harmonie allait de lui seul, et l'on a peine de s'expliquer pourquoi le compositeur a omis de l'écrire, ce qui produit des lacunes très sensibles. Mais dans d'autres endroits, ce remplissage offrait de grandes difficultés, surtout là où la mélodie semble ne comporter que trois parties ou seulement deux, et où une voix supplémentaire peut être considérée comme superflue ou même nuisible. Ce grave obstacle a néanmoins toujours été surmonté avec bonheur par M. Lvoff, dont on ne saurait trop louer en général la discrétion. Les instruments à vent qu'il introduit, loin de couvrir jamais ni d'altérer le thème original, servent au contraire l'éclairer d'avantage. Ils ont même un certain caractère indépendant qui concourt à l'effet d'ensemble tout-a-fait suivant les règles adoptées par Mozart et nous citerons notamment à cet égard la strophe quatrième „Quae moerebat". Quelquefois seulement

par exemple au début de la première partie, c'est peut-être à tort, que la partie des violons a été transféré aux bassons et aux clarinettes; non que l'auteur ait méconnu ici le caractère de ces derniers instruments, mais parceque la basse conservée des instruments à corde paraît trop pleine et trop sonore avec les nouveaux dessus.

Toutefois il est étonnant que auteur d'un travail si consciencieux se soit laissé entraîner une fois à altérer la partie de basse au commencement de la deuxième strophe où M. Lvoff a modifié la phrase entière, au grand dèsavantage de la mélodie primitive, ce qu'il aura fait sans doute pour éviter un passage d'une certaine dureté qui se trouve chez Pergolèse dans la partie d'alto. Mais il y avait, selon nous, moyen de remédier à cette rudesse sans sacrifier la jolie basse du grand compositeur. C'est, du reste, le seul exemple dans tout l'ouvrage d'un changement défavorable et inutile. Il témoigne à cela près du zèle le plus consciencieux et d'une appréciation pleine de délicatesse du chef-d'œuvre ancien, même dans de petits détails d'un caractère un peu surannè.

Ce qu'il y a de plus audacieux dans l'entreprise de M. Lvoff est, sans contredit, l'adjonction des chœurs, puisque Pergolèse n'écrivit le „Stabat" que pour deux voix, une de soprano, une de haute-contre. A la rigueur, il eût mieux valu respecter l'intention originelle du maître, mais comme pourtant cette introduction de chœur n'a nullement gàté l'ouvrage, et que, d'ailleurs, les deux parties de chant primitives ont été conservées dans toute leur indépendance, on ne saurait adresser à l'arrangeur aucun blâme sérieux, et il faut même reconnaître, qu'il a ajouté à la richesse de l'ensemble, car cette adjonction a été opérée avec une rare habileté et une intelligence supérieure du texte.

Ainsi, dans le premier morceau, la fusion intermittente du chœur avec les voix de solo rappelle heureusement la manière dont les deux chœurs sont traités dans le „Stabat" de Palestrina. Toutefois, c'est principalement sur le chœur, que porte l'inconvénient de l'adjonction des parties complémentaires dans les passages précités, où Pergolèse avait dessiné sa mélodie exclusivement pour deux ou trois. Ici l'arrangeur a dû restreindre le rôle du chœur à trois parties, au plus pour ne pas défigurer absolument l'harmonie primitive et n'en pas altérer la noble

simplicité. Cela est surtout sensible dans les passages fugués, comme le „Fac ut ardeat“. Aussi le chant du thème n'est jamais du ressort du ténor, mais exclusivement dévolu à l'une des parties de soprano ou de contralto, comme dans la composition originale, ou bien à celle de basse, qu'il était facile d'extraire de l'accompagnement primordial. L'arrangeur a dû être surtout embarrassé par l'„Amen“ expressément écrit par Pergolèse pour deux voix seulement.

A propos du no. 10 „Fac ut portem“, nous remarquerons encore qu'il aurait mieux valu omettre l'accompagnement du chœur ainsi que la cadence servant de conclusion, ces deux accessoires sentant par trop l'opéra moderne, et ne cadrant nullement avec le caractère de l'œuvre sacrée.

Mais si nous avons cru devoir signaler les rares écueils, qu'offrait un pareil travail, nous devons aussi déclarer franchement, que le compositeur moderne a fait preuve, en les doublant, d'une grande habileté. On ne saurait trop louer surtout la noble intention qui a présidé à l'entreprise de M. Lvoff; car si une admiration éclairée et une ardente sympathie pour un si grand chef-d'œuvre étaient seuls capables de faire assumer une pareille tâche, nul doute aussi que M. Lvoff n'en eût parfaitement mesuré l'étendue et la difficulté. C'est donc une pleine justice que de constater, non seulement le talent, mais aussi le courage nécessaire pour accomplir un travail semblable, où l'artiste doit faire abnégation complète de lui-même et s'effacer constamment pour laisser briller dans tout son jour le génie supérieur auquel il rend un hommage de prédilection.

R. Wagner.

II.

La Reine de Chypre d'Halévy.

(1842.)

C'est dans la ,Reine de Chypre' que la nouvelle manière d'Halévy s'est manifestée avec le plus d'éclat et de succès. Dès les premières lignes de ce travail, j'ai eu occasion d'exposer les conditions auxquelles, selon moi, est soumise la production d'un bon opéra, en indiquant les obstacles qui s'opposent à ce que ces conditions soient remplies complètement et en même temps par le poëte et par le compositeur. Quand ces conditions se réalisent, c'est un évènement d'une haute importance pour le monde artistique. Or, dans ce cas-ci, toutes les circonstances se sont réunies pour amener la création d'une œuvre qui, même aux yeux de la critique la plus sévère, se distingue par toutes les qualités qui constituent un bon opéra tel que nous avons tâché de le définir.

Nous n'avons point à examiner en détail le livret de la ,Reine de Chypre'. Toutefois, pour être à même d'apprécier et de caractériser plus exactement le mérite de la partition, il faut préalablement signaler, dans le poème, ce qui devait lui donner de l'importance aux yeux du compositeur. Avant tout, je crois devoir faire remarquer que, par un singulier bonheur, le poëte a su donner aux éléments constitutifs de son action une couleur telle que le musicien pouvait la souhaiter. Si j'ai bien saisi le sens poétique du livret, le drame se fonde sur un conflit entre les passions humaines et la nature. Tout d'abord nous sommes frappés du contraste que l'égoïste Venise et son terrible Conseil des Dix forment avec l'île charmante que l'antiquité avait consacrée à Vénus. De la triste et sombre cité nous sommes transportés dans les bois enchanteurs de Chypre. Mais, à peine soulagés de l'anxiété

qui nous oppressait, avons-nous respiré un air doux et voluptueux, que dans l'envoyé du Conseil des Dix, dans cet assassin froidement cruel, nous retrouvons avec effroi le principe destructeur. Au milieu de ce conflit redoutable surgit la noble nature de l'homme, se fiant aux deux étoiles qui le guident ici-bas, l'amour et la foi, luttant courageusement contre le génie infernal, et quoique sacrifié, restant vainqueur; voila comment nous comprenons cette admirable figure de Lusignan.

Quel magnifique et poétique sujet! de quel enthousiasme il dut enflammer l'âme d'un compositeur qui a, comme Halévy, une si haute idée de la dignité de son art!

Voyons maintenant par quels moyens il a réussi à nous communiquer cet enthousiasme!

L'opéra d'Halévy se compose, dans sa forme extérieure, de deux parties distinctes, déterminées par le lieu où se passe la scène. Or, la différence caractéristique du lieu de la scène n'a jamais eu plus d'importance que dans ce drame, où elle donne une empreinte particulière tant à l'action qu'aux formes sous lesquelles elle se manifeste. Pour peu que vous prêtiez l'oreille aux accents d'Halévy, vous comprendrez comment on peut exprimer par les sons cette diversité locale: en ceci il a même surpassé le poëte.

La toile se lève. Nous sommes à Venise, au milieu de palais et de canaux: ni arbres ni champs verdoyants ne se montrent à nos regards ni même à notre imagination. Il y a pourtant une fleur qui croît en ces lieux, c'est l'amour de Gérard et de Catarina. Frais et pur comme la brise du soir, glisse vers nous le chant si simple et si joyeux par lequel Gérard annonce de loin sa venue à l'amante qui l'attend. Il y a là un élan de désir tendre et naïf, et en même temps une décision courageuse qui nous initient au caractère du jeune homme. Pour concilier tout d'abord nos sympathies aux deux amants, le compositeur a mis tout ce que son art a de plus enchanteur dans le duo où ils exhalent les sentiments qui les enivrent. Le fond sombre sur lequel se dessinent ces deux charmantes figures apparaît même à travers ces chants si brillants et si éclatants de bonheur comme un nuage sinistre, et leur communique un caractère particulier d'intérêt mélancolique. Rien n'égale en noblesse et en grâce la magnifique mélodie de la dernière partie de ce duo. La disposition et l'intention de ce

thème seul suffiraient pour constater ce que j'ai dit plus haut, au sujet de la mélodie dramatique, telle que la comprend Halévy. Avec cette gracieuse tendresse, et quoiqu'elle soit parfaitement claire et qu'elle se comprenne à l'instant, cette mélodie est exempte, de toute manière, de toutes ces coupes arrêtées auxquelles ceux de nos auteurs contemporains, qui visent à la popularité quand même, ont coutume d'assujettir ces sortes de motifs; elle est disposée de manière à ce que l'on ne puisse lui assigner aucune origine, ni française, ni italienne, ni autre; elle est indépendante, libre; elle est dramatique dans toute l'acception du terme.

Cette gracieuse scène d'amour qui éveille des sentiments si doux, est en quelque sorte consacrée par le trio suivant entre les précédents et le père de Catarina. On dirait que tous deux, poëme et compositeur, ont voulu nous faire oublier que nous sommes à Venise, en nous peignant sous des couleurs ravissantes un bonheur qui ne devait pas se rencontrer souvent dans les palais de cette dure et orgueilleuse aristocratie Vénitienne. La prière: ‚O vous, divine Providence!‘ est un hymne de reconnaissance qui monte vers le ciel du cœur de mortels heureux. L'apparition de Mocénigo nous révèle l'intention du poëte: il ne pouvait produire un plus puissant effet qu'en faisant paraître le prophète de malheur au moment même où nos cœurs s'abandonnent à la quiétude où nous ont plongés les scènes précédentes. Cet effet, le compositeur a le mérite de l'avoir rendu par des moyens très simples, sans aucune bizarrerie ni affectation. Toute cette scène est de main de maître, ainsi que la suivante entre Mocénigo et Andréa. Ici ce présentait une grande difficulté. En effet, il ne s'agissait point d'exprimer l'énergie fougueuse des passions, il fallait peindre la réserve, la tranquillité froide et calculée dont s'enveloppe l'ambition. Ce qu'il y a de sombre et de terrible dans ce Mocénigo qui va porter le trouble au sein de tant de bonheur, dans cet impitoyable représentant d'une corporation puissante, ne pouvait être plus heureusement caractérisé que nous trouvons dans cette scène. On ne sait ce qu'on doit admirer le plus, de la simplicité des moyens aussi simples. Ce qui prouve que l'auteur procède ainsi à bon escient, c'est qu'il fait un usage très modéré de l'orchestre: il a prudemment renoncé à tous ses éclats d'une instrumentation bruyante, qu'il manie pourtant avec

une supériorité incontestable; et c'était en effet par cette sobriété seule qu'il pouvait arriver à conserver à cette situation son expression dramatique. Le passage où l'orchestre caractérise si heureusement cette politique sombre et insidieuse du Conseil des Dix, et qui se répète en légers échos dans différents endroits de la partition, se fait remarquer de plus par un certain vide dans l'harmonie, avec lequel le chant si animé, si entraînant d'Andréa: ‚Eh quoi! vouloir qu'ainsi je brise', forme un beau contraste, et complète le tableau caractéristique que présente cette scène.

Le final du premier acte, où toutes les passions se déchaînent comme une tempête, est un de ces chefs-d'œuvre où le talent d'Halévy se déploie dans toute sa puissance. L'énergie grandiose avec laquelle le compositeur a coutume d'exprimer les violentes émotions de l'âme, se concentre ici dans un air magnifique pour voix de basse: dans les premières notes la colère des partisans de Gérard se peint avec force et fierté; puis le mouvement rythmique s'accélère de plus en plus, et exprime admirablement l'exaltation successive de la passion. Sous le rapport purement musical, le final offre d'ailleurs une foule de traits nouveaux.

Le commencement de second acte, qui nous montre le côté romantique de Venise, est une des conceptions les plus originales qui soient jamais sorties de la plume d'Halévy. L'introduction musical avec le pizzicato incessant et monotone des violoncelles, et les accords pleins de rêverie des instruments à vent, forme, avec le chœur des gondoliers, un ensemble qui nous enivre d'un charme irrésistible. Le chœur des gondoliers est un morceau de chant où la nature est prise sur le fait: il y a là une simplicité grandiose et naïve d'un effet enchanteur. Toutes ces barcarolles rythmées à la moderne, d'une harmonie si piquante dont fourmillent nos opéras, du moment que la scène se passe en Italie, que sont-elles auprès de ce morceau si naturel, où pour la première fois se révèle dans toute sa verité le caractère primitif des vigoureux enfants de la Chioggia qui gagnent leur pain à ramer sur les canaux de Vénise.

La scène suivante a beaucoup d'animation dramatique. La mélancolie voluptueux dans laquelle s'est affaissée la douleur de Catarina est rendue avec un charme touchant dans l'adagio; le chant respire une mollesse qui répand dans nos cœurs un calme

bienfaisant. Puis sa douleur se réveille avec une force nouvelle: Catarina s'adresse au ciel pour lui demander des consolations. Puis quand elle trouve les lignes tracées par la main de son amant, son cœur renaît à l'espoir; sa joie, sa gratitude, l'anxiété avide avec laquelle Catarina attend son bienaimé, tout cela ne pouvait être rendue avec plus de vérité et d'énergie. L'auteur nous semble avoir été surtout heureux dans le motif principale de l'allégro.

L'apparition de Mocénigo, du démon qui doit toujours et partout troubler le bonheur des deux amants, produit également ici le plus heureux effet. Les terribles paroles qui'l fait entendre sont parfaitement caractérisées par l'accompagnement de l'alto et du violoncelle. L'arrivée de Mocénigo prépare la scène suivante entre Gérard et Catarina, une des plus saillantes qui soient au théâtre. Je signalerai surtout la grâce ravissante de l'air de Gérard, à son entrée: ‚Arbitre de ma vie', ainsi que le motif dans lequel Catarina, quand Gérard vient de lui déclarer qu'il ne l'aime plus, exhale sa douleur, douleur contenue, mais qui n'en est que plus intense; le compositeur place dans la bouche de l'infortunée des accords si doux et si suavement touchants, qu'ils vous navrent le cœur, et font plus d'effet qu'on n'en obtiendrait avec les sons discordants et les cris.

Que merveilleux changement voyons nous s'opérer au commencement du troisième acte. C'est ici qu'a lieu la transposition du lieu de la scène, dont je parlais plus haut, et à laquelle j'assignais une si grande importance. Dès ce moment, le souffle d'une aspiration nouvelle anime le musique; ce qu' elle peint, c'est la beauté, le bonheur, la nature dans sa richesse luxuriante: le contraste avec le premier acte est complet. L'air joyeux du chœur des seigneurs Cypriotes, ‚Buvons à Chypre', nous place tout à coup dans une sphère nouvelle: ce chœur abonde en vibrations melodiques; c'est, d'un bout à l'autre, une verve de gaieté et de jouissance insouciante. Le chant des Vénitiens ne manque pas non plus de charme, mais il respire en même temps la moquerie haineuse et l'orgueil. Les caractères si opposés des Vénitiens et des Cypriotes sont heureusement fondus dans ce qui suit, et la frivolité qui est commune aux uns et aux autres est parfaitement caractérisée dans le chœur du jeu. Les couplets de Mocénigo: ‚Tout n'est dans ce bas monde', sont d'une beauté incomparable, et se ratta-

chent à l'ensemble sans affectation et sans en interrompre le rythme; il n'y a rien de trivial, de commun: l'expression de légèreté gracieuse, que n'exclut point la noblesse, fait de ces couplets le modèle du genre. La sensualité, le désir effréné de jouir qui forment le caractère distinctif de tout ce tableau atteignent leur point culminant dans le chœur dansé qui suit. On voit que le compositeur a voulu se surpasser ici lui-même, en prodiguant tout ce que son talent lui fournissait de richesses mélodiques: le délire de l'orgie ne saurait être rendu avec des couleurs plus enivrantes.

Par une transition qui forme un contraste très marqué, nous arrivons au grand duo final entre Lusignan et Gérard. Combien ce morceau diffère sous tous les rapports de ce qui précède! L'enthousiasme chevaleresque, une noblesse toute virile, se peignent dans ce passage, un de plus importants de la partitions; car c'est à partir de ce point que l'intérêt tragique se manifeste et prend une direction décisive. La romance pathétique: ‚Triste, exilé sur la terre étrangère', qui est si bien en harmonie avec les moyens des deux chanteurs, est une perle précieuse dans la riche parure de cette partition. Tout ce que la sensibilité a de plus profond, tout ce que le courage chevaleresque a de plus mâle et de plus exalté sont fondus ici en une seule et même mélodie avec un art sans égal, dont la simplicité des moyens rehausse encore le mérite. En général on ne saurait trop louer Halévy de la fermeté avec laquelle il resiste à toutes les tentations d'escamoter des applaudissement faciles, en s'en remettant avec une confiance aveugle au talent des chanteurs, comme font tant de ses confrères. Au contraire, il tient à ce que les virtuoses même les plus en renom se soumettent aux hautes inspirations de sa muse, c'est ce qu'il obtient par la simplicité et par la vérité qu'il sait imprimer à la mélodie dramatique.

Au quatrième acte, une magnificence, une splendeur extraordinaires se déploient à nos régards. Nous avons vu dans ‚la Juive' qu'Halévy s'entend fort bien à donner à la pompe théâtrale un sens noble et caractéristique; toutefois, dans la ‚Reine de Chypre' il procède autrement. La pompe scènique, dans le premier de ces opéras, reçoit, par l'accompagnement musical, une teinte de fanatisme religieux propre au moyen-âge; dans la ‚Reine de Chypre', elle reflète au

contraire les transports joyeux d'un peuple qui croit saluer dans la jeune reine le gage de la paix et du bonheur. L'aspect de la mer, la richesse méridional du paysage, tout contribue à rehausser l'éclat de la fête. C'est dans ce sens, ce me semble, que l'on doit expliquer le chant des matelots quand le vaisseau aborde au rivage. Mais c'est surtout la prière: ‚Divine Providence', que achève de donner au tableau un caractère individuel. Cette prière est un morceau d'un mérite inappréciable: dès les premières mesures chantées par le ténor, on se rappelle involontairement ces processions pieuses que l'on voit parfois s'avancer dans la campagne avec croix et bannière. La serénité, qui s'allie dans ce morceau à la ferveur réligieuse, forme un contraste frappant avec les sombres mélodies chantées par les moines et les prélats dans la procession du concile de Constance.

L'air de Gérard qui vient après les cérémonies est d'un puissant effet: chaque mesure est empreinte d'une expression dramatique et qui émut profondément; les divers sentiments qui viennent successivement agiter son cœur sont parfaitement rendus: un souffle mélodique continu règne dans tout ce morceau. Un des motifs les plus heureux est celui du dernier allégro: ‚Sur le bord de l'abîme', il était facile de manquer la couleur mélodique de ce passage, à cause de l'émotion extrême qui s'y révèle. Le compositeur est d'autant plus digne d'admiration, pour avoir mis le chant en harmonie avec la vérité de la passion. L'allure rapide et énergique du final, l'art avec lequel les sentiments les plus divers viennent se confondre dans le motif principal, constatent de nouveau la supériorité avec laquelle Halévy traite les morceaux d'ensemble.

Que dirai-je enfin du cinquième acte, dans lequel le poëte ainsi que le musicien semblent s'être concertés pour atteindre aux effets les plus merveilleux de leur art? On ne saurait trouver un tableau plus touchant, plus noblement pathétique. L'air chanté par Catarina près du lit de mort du roi, les accents qu'il adresse à son époux découlent des sources les plus intimes du cœur humain; nulle parole ne saurait peindre ce qu'il y a là de douleur vraie et déchirante. Le duo entre Gérard et Catarina commence par une excellente introduction, et se soutient à la même hauteur, jusqu' à la fin. Le motif principal: ‚Malgré la foi suprême', a beaucoup de vérité et

d'expression; la gradation de ce motif est fortement accentuée, et produira toujours le plus grand effet.

Toutefois, le morceau le plus sublime de la partition c'est le quatuor: ,En cet instant suprême'. Ici plus que partout ailleurs le talent d'Halévy se montre dans toute son individualité; le grandiose s'allie au terrible, et une mélancolie tout élégiaque répand comme un crêpe funèbre sur cette scène solennelle, disposée d'ailleurs avec cette clarté, cette simplicité, qui sont propres au grands maîtres.

Que si nons jetons un dernier regard sur l'emsemble de la ,Reine de Chypre', si nous en examinons avec soin les qualités les plus saillantes et les plus caractéristiques, nous trouverons d'abord que l'auteur continue à s'avancer dans la route qu'il a frayée dans ,la Juive', puisqu'il s'attache de plus en plus à simplifier ses moyeus. Cette tendance qui se révèle chez un compositeur doué de forces exubérantes qui auraient pu l'amener pluttôt à douter de l'efficacité des moyens déjà en usage, est d'une grande importance; elle prouve de nouveau qu'il n'y a que ceux qui font abus de ces moyens qui les trouvent insuffisants; que l'artiste doit chercher ses richesses dans la puissance créatrice de son âme. C'est vraiment un beau spectacle que de voir comment Halévy, tout en restreignant ses moyens à dessain, comme il est facile de le remarquer, a réussi à obtenir une si grande variété d'effets, sans compter que par là il rendait ses intentions d'autant plus claires et plus intelligibles. Au reste, les procédés qu' Halévy a employés et l'influence qu'ils exercent sans doute sur l'art contemporain, ont trop d'importance pour ne nous en occuper qu'ainsi en passant. Nous nous réservons de revenir une autre fois sur ce sujet, et de le traiter avec toute l'attention qu'il mérite.

Richard Wagner.

III.

Deutschland und seine Fürsten.

Sehen wir hin auf das weite deutsche Reich, überall erblicken wir ein schönes, reich gesegnetes Land, ein ehrliches, fleißiges, friedfertiges Volk. Alles ist im Überflusse vorhanden, was Deutschland zum herrlichsten, beneidenswertesten Aufenthalte der Erde machen müßte; und in welchem Zustande stellt es sich dar!

Dem Lasttiere gleich arbeitet der Bauer auf dem Felde, zwingt die Erde mit emsiger Rastlosigkeit zur äußersten Anstrengung ihrer Kräfte; willig kommt sie ihm entgegen, und der Erfolg der beiderseitigen Bemühungen ist Reichtum, Überfluß an Naturerzeugnissen. Nun seht hin! Tausende verkommen jährlich aus Mangel an genügender Nahrung, Hunderttausende fliehen jährlich über das Meer, um hier, im Lande des Reichtums, des Überflusses nicht zu verhungern! Ja der Bauer selbst, dessen Fleiß diesen Reichtum mit erzeugt, er selbst leidet Mangel am Nötigsten, er selbst kann die eigene Frucht nicht genießen, und seine Kräfte schwinden, weil er, der Miturheber des Überflusses, Not leidet. Muß das so sein?

Seht jenes große Haus, aus dem beständig Warenballen herausgetragen und auf starke Wagen geladen werden. Ein emsig Summen, Stampfen und Sausen schallt euch entgegen aus jenem Hause; es ist eine Fabrik. Tretet hinein und ihr seht hundert fleißige Hände, künstlich gebaute Maschinen in fruchtbarer Tätigkeit. Alles schafft und wirkt, und ein Stück des nützlichen Kleidungsstoffes nach dem andern wird zur Seite gelegt als Zeugnis der menschlichen Tätigkeit, des menschlichen Scharfsinns. Nun blickt hin auf die Menschen! Seht die bleichen, abgehärmten Gesichter, die matten, glanzlosen Augen, die ausgehungerten, nackten, frierenden Körper, seht auch hier das wahre Bild des Jammers und des Elends mitten im Überflusse! Und wieder frage ich: Muß das so sein?

Dort erzeugt der Bauer im Bunde mit der Natur Überfluß und leidet Not, hier schafft des Menschen Fleiß im Bunde mit seinem Scharfsinne wieder Überfluß, und er leidet Not. **Warum ist das**?

Geht in die Stadt, seht den emsigen Bürger. Kummer und Sorge spricht aus seinem Antlitz; der angestrengteste Fleiß reicht ja kaum hin, ihn und die Seinigen vor Mangel des Unentbehrlichsten zu bewahren! Ein Seufzer entringt sich seiner Brust, vernimmt der Vater die Kunde, daß ihm ein neues Kind geboren ward; erscheint es ihm doch wie ein Räuber, wie ein Bote neuerer, größerer Leiden! Blickt er auf die Seinen, so jammert sein Herz, denn er sieht in ihnen nur die Urheber, die Teilnehmer und die Erben seines eigenen jammervollen Elends! Stumpf wird sein Geist, kalt und gleichgültig sein Herz, und bald lernt er Hohn sprechen dem Ammenmärchen von „Gattenliebe und Vaterfreuden" und verwünschen den Leiden bringenden „Segen Gottes"!

Blickt hin auf die ganze Reihe der Tätigen, der Schaffenden aller Arten, überall dasselbe Bild mit helleren oder dunkleren Farben; Ausnahmen sind, wo dies nicht der Fall. Seht jene unglücklichen, verachteten Mädchen; der Not opfern sie Tugend und Selbstachtung, die Not benutzt sie und wirft ihnen den Sündenlohn nach, denn das Laster ist ja wohlfeiler als die Tugend! Fragt nach der Veranlassung, nach der ersten Ursache aller Vergehen, aller Verbrechen, fast überall schallt euch dieselbe Antwort entgegen: Mangel, Not, Elend, Verzweiflung! Und dies im Lande des Fleißes, des Reichtums, des Überflusses! Sprecht, muß das sein?

Wenn die Natur Überfluß bietet, warum muß der Mensch Mangel leiden? Wenn Deutschland, wie erwiesen ist, zehn Millionen Menschen mehr ernähren kann, als es besitzt, warum müssen seine gegenwärtigen Einwohner hungern? Wenn Deutschland so viel der müßigen und doch so gern tätigen, wirkenden Hände besitzt, warum müssen so viele alles Nötige entbehren? Warum müssen so viele das geliebte Vaterland fliehen? Warum entstehen Laster und Verbrechen aus Not, da doch keine Not ist? An euch richten wir diese Fragen, an euch, denen wir die Lenkung unsrer Geschicke anvertraut haben, die ihr die Verantwortung für unser Wohl und Wehe übernommen, an euch, die ihr euch nennt: die von Gott bestimmten Leiter des Geschicks der Völker. Ihr sollt uns

Antwort geben, warum dies so ist, wie dies geworden, warum ihr, die ihr alle Macht besaßet, dem nicht gesteuert, und was ihr getan, um es zu verhindern oder wenigstens zu verbessern; und bis ihr nicht bewiesen, daß, wie es ist, es sein muß, seid ihr allein verantwortlich dafür, denn in eurer Hand lag die Macht, und euer Wille allein lenkte sie.

Das aber könnt ihr nie beweisen! **Es muß nicht so sein, wie es ist,** denn die Schuld liegt nicht in der Natur, sondern nur im Werke des Menschen, es ist keine von Gott gebotene Notwendigkeit, es ist eine von Menschen verschuldete Ungerechtigkeit. Die einfache Antwort, die sich auf jene Fragen ergibt, ist: die Ursache unsrer Leiden liegt **darin,** daß die **Arbeit nicht** unverkümmert ihren **Lohn** empfängt; denn wenn der Bauer, der Arbeiter, der Schaffende Überfluß erzeugt, so muß sein Lohn auch wieder Überfluß sein, und er kann nur dann Not leiden, wenn ihm eben sein Lohn bis zur Not verkürzt wird, wenn er unverhältnismäßig viel schaffen muß, um wenig zu erlangen.

Dies ist die Ursache unsres Elends, dies ist aber auch eine von Menschen erzeugte, von Menschen also auch wieder zerstörbare Ursache, und eure Aufgabe, in deren Hände wir alle Macht und Gewalt gelegt, war es, sie zu zerstören, eure Pflicht wer es, darüber zu wachen, daß unsre Leiden sich nicht vergrößerten.

Fühltet ihr euch zu schwach, eure Aufgabe zu lösen, so mußtet ihr wenigstens eure Pflicht erfüllen. Vergebens schützt ihr Unwissenheit vor, ihr waret gewarnt und ermahnt!

Es ward euch längst gesagt: das Land gehört dem Volke und das Volk gehört sich selbst; der Mensch hat nur Gott über sich.

Ihr habt dagegen gewaltet als die Herren des Landes und des Volkes; eurem Willen sollte alles gehorchen, alles sich beugen, und das Wohl aller sollte nicht aufwiegen die geringste eurer Launen. Könnt ihr es leugnen?

Es ward euch längst gesagt: der Mensch kann nur ein Verdienst besitzen, und das ist sein eigenes.

Ihr habt das zweifelhafte Verdienst eines Menschen, der vielleicht vor so und so viel hundert Jahren wirklich gelebt hat, übertragen auf den Lebenden, der ohne jedes Verdienst ist, und ihn höher gestellt als den andern, der sich selbst Verdienste erworben. Ihr habt den Adel nicht abgeschafft, sondern ihn geschützt und vermehrt. Könnt ihr es leugnen?

Er ward euch längst gesagt: das Vorrecht ist ein Unrecht; das Vorrecht ist ein Betrug am Rechte; soll das Recht gelten, so darf kein Vorrecht sein.

Ihr habt die Vorrechte nicht abgeschafft, ihr habt sie geschützt und vermehrt aus Besorgnis für eure Vorrechte, und darin täuschtet ihr euch nicht, denn auch ihr seid nichts weiter denn Menschen, und auch eure Vorrechte sind eine Verletzung des Rechtes. Könnt ihr es leugnen?

Es ward euch längst gesagt: der Müßiggang des Einen ist ein Raub an der Arbeit des Anderen.

Ihr habt den Müßiggang nicht abgeschafft, ihr habt euch jeder Verminderung desselben widersetzt und ihn vermehrt. Ihr habt eine Schar von Müßiggängern an euren Höfen um euch versammelt, ihr habt die jüngsten, frischesten Kräfte des Landes durch eure bunten Röcke gegen ihren Willen zum Müßiggang gezwungen, denn Müßiggang ist, was nichts nützt, nichts schafft, und der Soldat im Frieden nützt nichts, schafft nichts. Ihr habt den Müßiggang geadelt und belohnt mit der Frucht des Fleißes, ihr habt ihn geehrt und gehoben über die Tätigkeit, die Nützlichkeit. Könnt ihrs leugnen?

So ward euch noch viel gesagt, und so ward noch viel von euch nicht verstanden, nicht befolgt. Statt besser ward es schlechter stets mit uns, und es kam die Zeit, wo unsre Not den höchsten Punkt erreicht und wir euch riefen: Halt!

Aufs neue wurden jene Fragen euch gestellt; was gabt ihr darauf für Antwort? Aufs neue wurden jene Warnungen euch wiederholt; was habt ihr darauf getan?

Wohl wart ihr überrascht durch die Fragen, durch die Warnungen, denn längst vergessen war, was ihr vor 33 Jahren habt versprochen, und keine Mahnung konnte zu euch dringen durch all die Schranzen und die Exzellenzen, die euch umlagerten, und wo eine Stimme sich erhob, ward sie erstickt in finstern Kerkern, hinter eisernen Gittern und Türen. Doch jetzt, wo das ganze Volk gar laut gesprochen, jetzt habt ihr gehört die Fragen, die Warnungen, und ihr habt gelobt, zu antworten und zu folgen.

Sechs Monate sind verflossen, was ist geschehen? Gern erlassen wir euch die Beantwotung jener Fragen, denn wir wissen, daß ihr sie nicht zu beantworten vermögt, und wir entschuldigen euern Anteil an unsren Leiden mit eurer Schwäche, eurer Unkenntnis.

Doch die Warnungen konntet, mußtet ihr beherzigen, das lag in eurer Macht, in eurem freien Willen. Habt ihr es getan?

Noch immer nennt ihr euch die Herren der Länder und der Völker; noch immer wollt ihr euer Recht von Gott ableiten, der doch euch kein höheres gab, als uns allen; noch immer soll euer Wille, euer Gebot maßgebend sein, noch immer sprecht ihr nur von Fürstenrechten und von Volkespflichten, während es doch nur gibt: Volksrechte und Fürstenpflichten.

Noch immer steht der Adel fest um euch geschart, und wie er in euch sucht seinen Schutz, so glaubt auch ihr durch ihn euch zu erkräftigen.

Noch immer sucht die Vorrechte ihr zu wahren zum Trotz des Rechtes und der Wahrheit, noch immer schützt ihr und verteidigt die Vorrechte des Standes, der Stellung, des Besitzes, noch immer soll der Mensch in zweiter Linie stehen.

Noch immer ist der Müßiggang von euch geehrt und gehegt, noch immer ist er es, der euch umgibt, dem ihr allein vertraut, noch immer ist er allein eure Stütze, von der ihr Heil erwartet. Aufs neue sucht ihr ihn zu vermehren, und ihr verdoppelt die Heere, um die Herrschaft der Vorrechte, der Verdienstlosigkeit, des Müßigganges zu verteidigen gegen die Wahrheit, das Recht, das Verdienst und die Tugend. Hofft ihr wirklich, Sieger zu bleiben?

Erwacht! Die elfte Stunde hat geschlagen, und wahrlich, wir brauchen keinen Daniel, um uns die Zeichen zu erklären, die an euern Palästen prangen! Blickt nicht nach Osten; wer dorthin seine Schritte lenkt, den führt sein Weg in Nacht. Vergeßt, was ihr gewesen, die Zeit kehr nimmer wieder. Sühnt, was ihr gefehlt, noch ist Gelegenhelt dazu geboten, noch liegt es in eurer Macht, das Gute zu tun, das Schlechte zu meiden; ergebt euch willig dem Geschick, das über euch, über uns allen waltet. Blickt um euch, seht, was ist, erkennt, was ihr seid. Ihr, die ihr nicht bewältigen könnt eure eigenen Schwächen, eure eigenen Fehler, ihr wollt lenken die Völker? Nicht vermochtet ihr zu befolgen, zu erfüllen die Mahnungen der Menschen, und ihr wähnt Kraft zu besitzen, an die Stelle Gottes, des Schicksals zu treten, das Rad der Zeit, welches über eure Sitze dahinrollt, aufzuhalten? O laßt das ohnmächtige, fruchtlose Widerstreben! es kann nur Leiden über uns, Verderben über euch bringen.

Das Leben der Völker und der Fürsten: im kleinen Bilde hat uns Gott es offenbart.

Seht die Raupe, wie sie auf der Erde kriecht, allein auf Nahrung bedacht, ihr schleimiger, wäßriger Körper nur zusammengehalten durch die weiche, schmiegsame Haut. Das ist der Völker erstes Alter wo das Fürstentum, ohne sie zu bedrücken, ihnen Halt und Form gegeben. Da naht der Winter, die Haut der Raupe wird fest und hart, scheinbar leblos der Körper; doch im Innern regt sich ein wunderbares Schaffen und Gestalten, und aus dem Scheintod bereitet sich ein neues, höheres Leben. Härter, selbständiger ist die Haut, ihre Aufgabe: die allmählige Selbstvernichtung, erfüllend. Darin erkennt ihr der Völker zweites Alter und des Fürstentumes, wie es jetzt hinter uns liegt.

Jetzt naht der Frühling wieder; der letzte Zusammenhang zwischen der nun zur trocknen, marklosen Schale gewordenen Haut und dem inneren Körper ist gelöst, von allen Seiten springt sie auf, bricht unter ihrer eigenen Last in Staub zusammen; sie hat ihre Aufgabe erfüllt, sie ist gewesen. Aus der Hülle der Nacht ersteigt die wunderbare Schöpfung des Lichtes, und der Schmetterling schwebt empor in die blauen Lüfte, ein Zeugnis der Allmacht Gottes, **ein Gleichnis unsrer Zeit.**

IV.

An Seine Majestät den König.

Im Traume sah ich Eure Majestät
in einem Tal, das paradiesisch schön,
ein palmenüberwölbtes Blumenbeet
sich schmiegt an himmelnah getürmte Höh'n.
Am Ganges war's, in tropischer Natur,
doch heute nicht, es war in Tagen,
als Götter wallten noch auf jener Flur.

Da sah ich dich auf gold'nem Wagen
in strahlendem, in wallendem Gewand,
den Demantbogen Indra's in der Hand!
Und Menschen kamen allerwegen,
um huldigend vor dir zu knien,
dein sonnenhafter Blick war Segen —
so sah ich sonnengleich dich zieh'n.

O Herr und König, seitdem wachend träume
ich mich in jenes Wunderland,
mich wieder unter Mangobäume,
wo Punas Sohn einst lauschend stand.
Wenn je dir eine von den Sagen,
die mehr als schöne Sage sind,
die Lösung sind der höchsten Fragen,
ein Beifallslächeln abgewinnt —

o lasse mich die Sage dir gestalten,
ins Leben rufen die versunk'ne Welt,
mich, den in dieser nebelkalten,
entgötterten nur deine Gnade hält.
Dann wohn' ich wieder unter Palmenzweigen
am Fuße des Himalaya
und sehe Indra herrlich niedersteigen,
wie ich im Traumbild dich, o König, sah!

(Morgengruß, 16. November 1865, Hohenschwangau.)

Anmerkungen und Nachträge.

S. 1. **Die deutsche Oper.** Dieser erste Aufsatz Wagners steht in Laubes „Zeitung für die elegante Welt" 1834, 10. Juni, Nr. 111, anonym. Er ist mehrfach gedruckt, meist fehlerhaft, so in Kürschners „Wagner-Jahrbuch" 1886, S. 377, und bei J. Kapp „Der junge Wagner" S. 45. — Hingerissen durch eine Aufführung von Bellinis „Romeo und Julia" in Leipzig mit der Schröder-Devrient als Romeo, vollzog der einundzwanzigjährige Wagner mit diesem Aufsatze seine Abkehr von dem früher so verehrten Weber und der „gelehrten" dramatischen Musik der Deutschen; die Grundgedanken der kleinen Schrift kehren nun in den folgenden Aufsätzen immer wieder. In seiner Autobiographie (S. 102) sagt der Verfasser dreißig Jahre später, daß er mit der „frivolen Weise" dieses Aufsatzes und besonders mit der in ihm enthaltenen Verhöhnung der „Euryanthe" in die „Flegeljahre" seiner „künstlerischen Geschmacksentwicklung" getreten sei.

S. 3 unten: „Visionen von feindlichen Quinten" vgl. die „Autobiographische Skizze" in den Schr. u. Dicht. I, S. 10.

S. 5. **Pasticcio** von Canto Spianato steht in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik" 1834, 6. und 10. November, Nr. 63 und 64, wiedergedruckt in den „Bayreuther Blättern" 1884, S. 339 (mit Erläuterungen von C. Fr. Glasenapp) und bei Kapp, „Der junge Wagner", S. 53.

S. 7, Z. 5 von unten: „Natur" für das unerklärliche Wort „Tessitur" der Drucke eingesetzt.

S. 9, Z. 15 von oben: „Heil" für den Lesefehler „Theil" in den „Bayreuther Bl." und bei Kapp. Diese Stelle wiederholt ja wörtlich eine Stelle (S. 1) des 1. Aufsatzes.

S. 12. **Aus Magdeburg.** Mit dem Untertitel „Die Verschwörungen. — Die Oper" gedruckt in Robert Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik" 1836 Nr. 36, S. 151 vom 3. Mai. Mit einem Briefe („R. Wagner an Freunde und Zeitgenossen", herausgegeben von Erich Kloß, S. 9) an Schumann sandte Wagner aus Magdeburg (19. April 1836) diesen Musikbericht ein, in dem er gezwungen war, über sich selbst zu sprechen.

S. 13. „Lestocq", Oper von Auber, über die Wagner noch 1860 in Paris mit dem französischen Meister sich unterhielt. (Schr. u. Dicht. Bd. IX, S. 68.)

S. 15. **Der dramatische Gesang.** Nach einem Manuskript veröffentlicht von O. Lessmann in der „Allgem. Dtsch. Musik-Zeitung" 1888, S. 97, wo angegeben, daß der Aufsatz aus der **Königsberger** Zeit 1837 herrührt; auch bei Kapp a. a. O., S. 105.

S. 19. **Bellini, ein Wort zu seiner Zeit.** Erschien in der Rigaer Zeitung „Der Zuschauer“ (7. December 1837) und diente dazu, das Publikum auf die erste Aufführung der „Norma“ unter Wagners Leitung hinzuweisen. (Vgl. Glasenapp „Leben Wagners“ Bd. I, S. 293.) Gedruckt: „Bayreuther Blätter“ 1885, S. 363, und Kapp a. a. O., S. 111.

S. 22. **Über Meyerbeers „Hugenotten“.** Dieser Aufsatz ist niemals gedruckt worden. Er existiert in einem Autograph Wagners, von dem zuerst in einem Katalog des Berliner Antiquars Liepmannssohn 1886 Nachricht gegeben wurde. Dann gab Max Kalbeck in einem Feuilleton des „Neuen Wiener Tagblatts“ 1902 davon große Auszüge. Aus einer unvollständigen Zusammenfügung dieser beiden Drucke ist die neue Veröffentlichung von J. Kapp im 2. April-Heft 1911 der Zeitschrift „Die Musik“ entstanden. Dem vorn Seite 22—30 gegebenen vollständigen Abdruck liegt eine dem Herausgeber von Herrn Max Kalbeck freundlichst überlassene Kopie des jetzt in Privatbesitz befindlichen Autographs des ganzen Entwurfs zugrunde. Der Absatz: „Ein noch weiteres Vorschreiten“ bis „ihrer höchsten Aufgabe“ (S. 29) hatte bei Liepmannssohn eine andere (vorn in der Fußnote mitgeteilte) Fassung.

Aus dieser Änderung eines Satzes geht hervor, was auch sonst durch kleine Änderungen bestätigt wird, daß der Entwurf in doppelter Fassung, wenigstens für einzelne Stellen, vorhanden ist. Leo Liepmannssohn's Katalog (Berlin, Auktion Dezember 1886) sagt von ihm S. 6: „5 Seiten auf 4 Blättern folio, 302 lange Zeilen.“

Die Entstehung dieses Aufsatzes ist bisher meistens in die Pariser Zeit gesetzt worden; dann wäre er eine Fortsetzung der von Wagner 1840 begonnenen Arbeit „Über deutsches Musikwesen“ (Schr. u. Dicht. Bd. I). Da aber alle Aufsätze Wagners aus der Pariser Zeit beweisen, daß seine Vorliebe für Meyerbeers Opern bedeutend nachgelassen hatte, so ist dieser Panegyrikus damit schwer zu vereinigen. Besser aber paßt er in eine frühere Zeit, etwa ins Jahr 1837, und stimmt auch im Wortlaut mit einem Briefe, den Wagner damals an Meyerbeer schrieb („Die Musik“ 1911, 2. Aprilheft, S. 81).

S. 31. **Pariser Amüsements.** Mit diesem Aufsatz beginnt die Reihe derjenigen Pariser Berichte, die der Meister später nicht in seine Ges Schr. aufnahm. Sie unterscheiden sich von den bisherigen schriftstellerischen Arbeiten dadurch, daß sie nicht nur musikästhetisch, sondern feuilletonistisch gehalten sind: Pariser Schilderungen voll Witz, Geist und Humor. Ich habe diese, vorn von S. 31 bis S. 130 abgedruckten „Aufsätze und Kunstberichte aus Paris 1841“ unter dem Titel „Aus Richard Wagners Pariser Zeit“ in der „Deutschen Bücherei“ (Berlin) Heft 64—65 herausgegeben: auf die Einleitung und die reichlichen Anmerkungen dieser Bändchen möchte ich hier verweisen.

Die „Pariser Amüsements“ schrieb Wagner für die Stuttgarter Zeitschrift „Europa“, wo der Aufsatz 1841 im 2. Bd., S. 577 ff., abgedruckt wurde; als Verfasser war V. Freudenfeuer genannt. Mit dem Herausgeber der „Europa“, August Lewald, stand Wagner seit 1837 in Verbindung; ihm sandte er am 1. März 1841 dieses Feuilleton nebst drei Liedkompositionen und bat „aus Geldnot“ um eiligen Abdruck.

S. 31. „Théâtre de Guignol“ (Kasperle-Theater), jedenfalls richtig für das auf Lesefehler beruhende Guignac.

S. 46. **Pariser Fatalitäten für Deutsche.** Auch dieser Aufsatz erschien in Lewalds „Europa“ (1841. 3. Bd., S. 433 ff.) unter dem Pseudonym „Freudenfeuer“. Wagner spricht in seinem „Leben“, S. 238, darüber und erzählt, daß jene rührende Episode des Deutschen in Paris (vorn S. 54 ff.) auf einem wahren Erlebnis mit einem Leipziger Jugendgenossen, Herrmann Pfau, beruht, der sich damals als Vagabund in Paris umhertrieb.

S. 65. **Pariser Berichte für die „Dresdener Abendzeitung“.** Die folgenden 9 Briefe sind sämtlich an die „Dresdener Abendzeitung“ des Theater-Hofrats Winkler (Theodor Hell) gerichtet, den Wagner sich durch diese Mitarbeit an seinem schon recht „verfallenen“ Blättchen verpflichten wollte, um seinen Einfluß für die Annahme und Aufführung des „Rienzi“ in Dresden zu gewinnen. Wagner spricht in seinem „Leben“ (S. 236 f.) von dieser Mitarbeit und den „in Heinescher Manier pikant hergerichteten“ Mitteilungen über Theatervorstellungen, die der Berichterstatter nie gesehen hatte.

Alle diese Briefe sind auch in der „Abendzeitung“ erschienen: der erste: 19.—22. März 1841, der zweite: 24.—28. Mai 1841, der dritte: 14.—16. Juni 1841, der vierte: 2.—4. August 1841, der fünfte: 23. August 1841, der sechste: 1. und 2. Oktober 1841, der siebente: 4.–8. Dezember 1841, der achte: 25. Dezember 1841, der neunte: 10. und 11. Januar 1842.

S. 104. Pariser Sonntagseindrücke. Dies ist der einzige Bericht, der nicht Wagners Unterschrift zeigt. Trotzdem kann wohl kein Zweifel sein, daß auch dieser — offenbar unvollendete — Pariser Brief von Wagner herrührt: die Anrede an die Mehrheit, gewisse auch sonst wiederkehrende Äußerungen und Urteile über Paris und die Franzosen u. a. m. zeigen seine Eigenart.

S. 131. **Halévy und die Französische Oper.** Halévys „Jüdin“ hatte auf den jungen Wagner, als er die Oper im Sommer 1837 in Dresden sah, einen großen Eindruck gemacht, und die Achtung vor der Bedeutung dieser Musik blieb ihm bis in sein Alter (vgl. Glasenapp, „Leben Wagners“, I, S. 281). Als nun für Ende 1841 in Paris die Aufführung einer neuen Oper Halévys, „La Reine de Chypre“, bevorstand, gab sich Wagner in einer ausführlichen Einleitung Rechenschaft von dem Schaffen dieses französischen Meisters. Das Manuskript dieser Einleitung hat sich im Wahnfried-Archiv erhalten und ist von J. Kapp („Der junge Wagner“, S. 273–296) zum ersten Male veröffentlicht worden (daselbst S. 279 „Rahel's“ natürlich in „Recha's“ zu verbessern); hiernach geben wir vorn unsern Abdruck. Die Fortsetzung dieses Aufsatzes, welche den Bericht über die Aufführung der „Königin von Cypern“ an der Pariser Großen Oper am 22. Dezember 1841 enthält, liegt nur in der französischen Übersetzung vor, wie sie in der „Gazette Musicale“ — der Schlesingerschen Musik-Zeitung in Paris, an der Wagner in diesen Jahren so fleißig mitarbeitete — im Jahrgang 1842, Nr. 17 und 18 gedruckt wurde: Diese zweite Hälfte geben wir hier (Anhang, S. 406) in der französischen, von Duesberg herrührenden, Übersetzung. (Der in den Schr. u. Dicht. Bd. I enthaltene Bericht über dasselbe Werk für Winklers „Abendzeitung“ ist eine von dieser ganz verschiedene Arbeit.)

S. 149. **Über Mendelssohns „Paulus“.** Im Palmsonntagskonzert der Kgl. Kapelle dirigierte Mendelssohn in Dresden 1843 sein Oratorium „Paulus“. Wagner hat darüber einen Bericht — vielleicht für eine Dresdener Zeitung bestimmt — verfaßt, der, handschriftlich erhalten, 1899 im 22. Jahrgang der „Bayreuther Blätter“, S. 4, gedruckt worden ist.

S. 151. **Die Königliche Kapelle betreffend.** Der Entwurf zu einer Reform der Königlichen Kapelle in Dresden ist aus dem Original im Archiv des Dresdener Hoftheaters zum ersten Male von J. Kapp („Der junge Wagner“, S. 341—419) veröffentlicht worden. Eine genaue Vergleichung dieses Druckes mit dem Original ergab eine große Anzahl von Lese- und Druckfehlern und Auslassungen; das alles ist in unserm Abdruck verbessert worden. Der Brief, mit welchem Wagner den Reform-Entwurf an den Intendanten v. Lüttichau sendet, steht bei Kloß, „R. Wagner an Freunde und Zeitgenossen“, S. 62.

Dieser so klar durchdachte Reformvorschlag ist der erste einer ganzen Reihe solcher organisatorischer Pläne zur Besserung künstlerischer Anstalten in Dresden, Zürich, Wien, München, die alle jene, Wagner so eigentümliche Vereinigung großer, fördernder Ideen mit praktischem Blicke und reicher Erfahrung aufweisen.

S. 205. **Zu Beethovens Neunter Symphonie.** Ein Höhepunkt der Dresdener Kapellmeistertätigkeit Wagners war seine Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Palmsonntags-Konzert (5. April) 1846. In den Schr. u. Dicht. (II., S. 66) hat er dieses Ereignis geschildert. Wie er damals ein Programm zum Verständnis des großen, noch wenig verstandenen Werkes entwarf, so suchte er auch durch anonyme Zeitungsnotizen das Interesse des Publikums zu erregen. Die drei kurzen Artikel erschienen im „Dresdener Anzeiger“ 24. März, 31. März, 2. April. Sie sind wieder gedruckt in Glasenapps „Leben Wagner's“, II, S. 528 f. und bei Kapp a. a. O., S. 423 f.

S. 208. **Künstler und Kritiker, mit Bezug auf einen besonderen Fall.** Obwohl in Dresden auch als Dirigent vielfach von der Musikkritik angegriffen, hat Wagner doch nur einmal erwidert, als der Rezensent Carl Banck (C. B.) im „Dresdener Tageblatt“ nach einer „Figaro“-Aufführung am 6. August 1846 dem Kapellmeister falsche Tempi und Unkenntnis Mozarts vorwarf. Eine Woche später erschien im „Dresdener Anzeiger“ Wagners ausführliche Entgegnung. Gedruckt bei Kapp a. a. O., S. 429 ff. (wo es S. 439 statt „Teilung“ jedenfalls „Heilung“ heißen muß).

S. 220. **Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?** Mit diesem Aufsatze wird die Reihe der Revolutionsschriften aus der Feder Richard Wagners eröffnet. Er erschien anonym am 14. Juni 1848 in einer Sonderbeilage des „Dresdener Anzeigers“ und wurde am nächsten Tage von dem Verfasser selbst in einer Volksversammlung des Dresdener „Vaterlandsvereins“ vorgelesen. Über das große Aufsehen und die Folgen dieses öffentlichen Auftretens des Hofkapellmeisters vgl. Glasenapp a. a. O. (5. Auflage) II, S. 279 ff. Daselbst im Anhang S. 532 ein Abdruck des Aufsatzes, wo (S. 535 oben) durch Druckfehler 200 für 2000 steht; (danach auch falsch bei Kapp a. a. O. S. 452).

Hugo Dinger („R. Wagner's geistige Entwickelung", Leipzig 1892) hat ebenfalls S. 107 einen Abdruck des Aufsatzes nebst Parallelstellen anderer demokratischer Zeitungsartikel, die zumeist den radikalen „Volksblättern" August Röckels entnommen sind. Röckel, Kollege und Freund Wagners, gab dieses Blatt seit dem Herbst 1848 heraus, und es ist nicht daran zu zweifeln, daß Wagner mit anonymen Beiträgen sich daran beteiligte. Zwei von ihnen (vorn S. 240 und S. 245) werden jetzt allgemein ihm zugeschrieben; doch scheint es, als wenn noch mehr ihm zugehören. So führt Dinger a. a. O. S. 128 den Schluß eines Artikels „Deutschland und seine Fürsten" an mit der Frage: „Klingt das nicht ganz wie Wagner?" Auch Glasenapp (a. a. O., S. 342 Anm.) ist geneigt, die Frage zu bejahen. Wir haben diesen Aufsatz im Anhange S. 414 gedruckt.

Haben Glasenapp und Dinger besonders die Erfindung und Diktion des schönen Vergleiches am Schluß für Wagners Autorschaft herangezogen, so könnte man auch den Inhalt durchaus als bezeichnend für ihn betrachten. Der Aufsatz findet sich in Nr. 8 vom Sonntag, den 15. Oktober 1848 — somit wäre Wagner schon bald nach Begründung der „Volksblätter" Mitarbeiter Röckels geworden; der Inhalt steht gleichsam auf der Mitte des Weges zwischen der Vaterlandsvereins-Rede vom Juni 1848 und dem letzten Beitrag „Die Revolution" vom April 1849. An viele Punkte der Juni-Rede knüpft dieser Oktoberartikel an; stand dort „ich warne", so heißt es hier: „Ihr wart gewarnt!" Alles, was dort gegen Ahnen, Adel, stehendes Heer, Hofleute gesagt ist, kehrt hier wieder, nur viel schroffer; die Zahl 33 ist beidemal genannt.

S. 229. **Die Wibelungen.** Die hier gedruckten Schlußworte der Druckschrift Leipzig, O. Wigand 1850) sind in den Schr. u. Dicht. Bd. II fortgelassen worden.

S. 230. **„Geschichte der deutschen Schauspielkunst".** Von Eduard Devrient. (Leipzig, J. J. Weber.) So lautete der Titel des Aufsatzes, den Wagner am 8. Januar 1849 über den 3. Band des Werkes von Devrient an die „Augsburger Allgemeine Zeitung" absandte. Er wurde damals nicht abgedruckt, ist aber 1877 von L. Nohl wieder veröffentlicht worden. Dinger hat ihn (a. a. O., S. 99) nach dem Originalmanuskript im Eisenacher Wagner-Museum gedruckt, woraus sich ergiebt, daß die anderen Drucke (auch bei Kapp, a. a. O., S. 461) mehrfach abweichen; es fehlt besonders am Schlusse des 1. Absatzes eine ganze Stelle nach „verstümmelt hatte": „Die Hugenotten waren Hugenotten, ein pfäffischer „König war ein pfäffischer König. — Nach Wiens Erstürmung durch „die Kroaten präsidierte von Jellachich wieder den Beinhebungen der „Tänzerinnen, die Direktoren kochten ihre Suppe wieder nach dem poli„zeilichen Seichtigkeitsrezept, Liederlichkeit und Gemeinheit empfahlen „wieder die Posse ihren Besuchern, die Hugenotten waren wieder Gibe„linen, und die pfäffischen Könige wurden von den Theatern wieder auf „die Throne verwiesen." Offenbar hat Wagner selbst in der Reinschrift diese Stelle gestrichen, die ihm wohl für die Aufnahme in der „Augsburger Allg. Zeitung" hinderlich erscheinen mußte.

S. 233 und S. 237. **Theaterreform** und **„Nochmals Theaterreform."** Ed. Devrient hatte 1849 eine Reformschrift „Das National-

Theater des neuen Deutschlands" erscheinen lassen. Seine Vorschläge waren in der „Haude und Spener'schen Zeitung" (Berlin) von einem Pseudonymus „Scenophilus" heftig angegriffen und diese Ausführungen dann auch vom „Dresdener Anzeiger" übernommen worden. Wagner schrieb darauf seinen Aufsatz „Theater-Reform", der am 16. Januar 1849 auf seine Kosten in derselben Dresdener Zeitung erschien, und, auf eine Entgegnung daselbst am nächsten Tage, sofort den zweiten Artikel „Nochmals Theater-Reform." Zugleich sorgte er dafür, daß auch in einer Berliner Zeitung sein Protest erschiene. (Glasenapp a. a. O., II, S. 332 ff. und G. A. Kietz, „Erinnerungen an R. Wagner", Dresden 1905, S. 82.)

S. 240. **Der Mensch und die bestehende Gesellschaft.** Dieser Artikel erschien anonym am 10. Februar 1849 in Roeckels „Volksblättern." Dinger hat ihn (a. a. O., S. 248) wieder abgedruckt und die Meinung ausgesprochen, daß Wagner der Verfasser sei, was auch Glasenapp (a. a. O., S. 342) zugibt. Neuer Druck bei Kapp, a. a. O., S. 481.

S. 245. **Die Revolution.** Dieser anonyme Artikel, der in den „Volksblättern" als Leitartikel am Sonntag, den 8. April 1849 erschien, ist ohne Frage von Richard Wagner und bezeichnet in seinem glühenden „Lavastrom" der Diktion den Höhepunkt seiner literarischen Revolutionstätigkeit. Druck bei Dinger, S. 233, Glasenapp II, S. 538, Kapp, S. 487.

S. 252. **Zu „Die Kunst und die Revolution".** Aus nachgelassenen Papieren des Meisters zusammengestellt, erschien 1885 ein Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) herausgegeben von Hans von Wolzogen; eine zweite Auflage daselbst 1902 („Nachgelassene Schriften und Dichtungen"). Wir bringen diesen ganzen Band (fortan zitirt: „E. G. F.") noch einmal zum Abdruck, mit wenigen Ergänzungen und kleinen Umstellungen, die durch die chronologische Zusammenfassung bedingt wurden. Zur Einreihung, Erklärung und Ergänzung dient erstens das im Anhange seiner Edition von H. v. Wolzogen beigefügte „Inhalts-Verzeichnis", wo eine sehr genaue Vergleichung aller Entwürfe und Aphorismen mit den einschlägigen Stellen der Schr. u. Dicht. gegeben wird; zweitens der Aufsatz „Aus R. Wagner's Nachlaß" in den „Bayreuther Blättern" 1885 S. 261—295, wo ausführlich die Entstehung und der Zusammenhang dieser Gedanken und Fragmente mit dem Schaffen Wagners erörtert wird.

S. 253. Nr. I und II in „E. G. F.", S. 49 und 50.

Nr. III befindet sich als Motto auf dem Titelblatt S. 1 der Schrift „Die Kunst und die Revolution", Leipzig, Otto Wigand, 1849.

Nr. IV steht daselbst S. 52. In den Schr. u. Dicht. ist dieser Absatz ausgelassen: er ist dort (III, S. 46) einzureihen nach den Worten: „Kunst der Zukunft aufzubauen". Dagegen fehlen in jener Schrift die in den Schr. u. Dicht. weiter unten hinzugesetzten Worte: „falls sie nicht ihre Kenntnisse" usw. bis „ausgebildet haben".

S. 254. Die zwei Motti sind eigenhändig abgeschriebene Aussprüche, „E. G. F.", S. 7.

S. 254—263 steht „E. G. F.", S. 11—28.

S. 263 ist der Titel hier hinzugefügt. Die in den „E. G. F." in den Text gedruckten Bemerkungen sind hier überall als Anmerkungen gedruckt.

S. 270 ist „Allgemeiner Überblick" („E. G. F.", S. 41) heruntergezogen, da I, II, III auf S. 42–43 doch ein Resümee der vorherigen drei Abschnitte.

S. 272—282: Alles, was „E. G. F." S. 51—74 steht, aber auch die drei Aphorismen S. 86 und S. 99 sind hier vereinigt, so daß auch einiges, was in spätere Zeit fällt, hier der Zusammenfassung wegen aufgenommen ist. Herausgezogen sind nur (S. 283) vier Gedanken, die sich auf Achilleus beziehen, also wohl zu dem 1849 geplanten Drama „Achilleus" gehören. Vgl. darüber Rudolf Schlösser, „Bayreuther Blätter" 1896, S. 169.

S. 284. **Das Kunstwerk der Zukunft.** Die in den Schr. u. Dicht. weggelassene Widmung an Ludwig Feuerbach steht bei Dinger, a. a. O., S. 20.

S. 286. **Wilh. Baumgartners Lieder.** Dieser Aufsatz erschien am 7. Februar 1852 in der „Eidgenössischen Zeitung" in Zürich und ist gedruckt in dem „Briefwechsel mit Uhlig, Fischer, Heine", S. 154, ferner in dem „Neujahrsblatt der Züricher Musikgesellschaft" 1901, S. 39. Der Inhalt geht weit über Baumgartners Lieder hinaus, wie der Verf. an Uhlig schreibt: „Das, was ich sage, kann allerdings mehr auf die Gattung, als gerade diese Spezies gelten, die an sich ziemlich unschuldig ist."

S. 289. **Vorwort zum ersten Druck des „Ringes des Nibelungen" von 1853.** Nach gütiger Abschrift des Herrn Prof. R. Schlösser in Jena.

S. 291. **Metaphysik der Geschlechtsliebe.** Aus der so betitelten Abhandlung von A. Schopenhauer hat Wagner einen Satz (er steht im 2. Band S. 625 des Hauptwerkes „die Welt als Wille und Vorstellung" in der Reclamschen Ausgabe von Griesebach) vorangestellt, über den er eine abweichende Ansicht auszuführen beginnt. Nur das kurze Bruchstück hat sich vorgefunden (gedruckt „Bayr. Blätter" 1886, S. 101); es stammt aus der Zeit in Venedig Ende 1858: „während mir sogar die erhebende Einsicht aufging, nach einer sehr wichtigen Seite hin beängstigende Lücken seines Systems ergänzen zu können" (Wagners „Leben" S. 686).

S. 292. **Vom Wiener Hofoperntheater.** Dieser in der „Österreichischen Zeitung" (Wien, 8. Oktober 1861) erschienene Artikel zeigt am Anfang die Initialen P. C., weshalb Edgar Istel, der Herausgeber der „Aufsätze über Musik und Kunst" von Peter Cornelius (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), auf S. 72 den Aufsatz aufgenommen hatte; doch wurde ihm aus bester Wiener Quelle sofort mitgeteilt, daß Wagner der Verfasser sei (was aus dem Stil mit Deutlichkeit hervorgeht), so daß Istel noch im Vorworte S. XII auf seinen Irrtum hinweisen konnte. Wagner hat in diesem Ballettberichte dem neuen Wiener Hofoperndirektor Salvi durch das Lob seiner Amtsführung Mut machen wollen, sich an „Tristan und Isolde" zu wagen.

S. 297. **Zwei Erklärungen in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung".**

I. In der „Augsb. Allg. Zeitung" war am 9. Februar 1865 ein Artikel erschienen „R. Wagner und die öffentliche Meinung." Gegen diesen verleumderischen Angriff auf den Meister und seine Freunde, besonders Hans v. Bülow, richtete Wagner seine Abwehr, die sich in demselben Blatte 1865, Beilage 53 vom 22. Februar, befindet. Vgl.

Glasenapp a. a. O., III[1], S. 54 ff. und besonders Peter Cornelius' „Ausgewählte Briefe", 2. Band, S. 33 (Breitkopf u. Härtel 1905), wonach Hans v. Bülow den Rat zu dem Schlußsatz der Erklärung gegeben hat.

II. Der Aufsatz „Das Münchener Hoftheater" erschien, als Antwort auf einen in der „Augsburger Allgem. Zeitung" erschienenen Angriff, in demselben Blatte 1869, 16. Sept., S. 404 f. und bezieht sich auf die erste Aufführung des „Rheingold", die ohne Wagners Beteiligung auf Wunsch Ludwigs II. am 22. Sept. 1869 unter Wüllners Leitung in Szene ging. Der ungenannte Intendant ist Herr v. Perfall, früher Intendant der Hofmusik, seit Anfang 1868 Hoftheaterintendant. Für die Vorgänge, die Hans Richter und dann Wagner selbst zur Ablehnung der Mitwirkung bei dieser Aufführung bewogen, s. Glasenapp, a. a. O., III[1], S. 298 f.

S. 309. **Persönliches.** Diese Aufzeichnungen stehen „E. G. F.", S. 89 ff. Dazu hinten die Einreihungen S. 157 ff., und „Bayr. Blätter" 1885, S. 288 über die Entstehung.

S. 312. **Fragment eines Aufsatzes über Berlioz,** in Triebschen nach Berlioz' Tode (8. März 1869) begonnen, aber nicht weitergeführt. „E. G. F.", S. 77.

S. 313. **Bemerkung zu einer Äußerung Rossinis.** „E. G. F.", S. 79. Hillers „Advokat" wurde in Köln 1854 gegeben, also stammt diese Notiz von 1855.

S. 314. **Gedanken über die Bedeutung der deutschen Kunst für das Ausland.** (Brief.) „E. G. F.", S. 80 f. Das „internationale Theater" schlägt Napoleon III. für die Pariser Weltausstellung von 1867 vor; nach H. v. Wolzogen stammt dieser Brief, dessen Adressat nicht angegeben wird, aus dem Jahre 1869. — Der S. 316 angefügte Schluß steht „Bayr. Blätter" 1878, S. 245 und ist ein Geleitspruch Wagners für ein, seiner Kunst gewidmetes Werk des Spaniers J. Marsillach (Barcelona 1878).

S. 317. **Zur Geschichte des Bayreuther Werkes.** Die folgenden Stücke sollen dazu dienen, die Dokumente zu ergänzen, welche im 9. und 10. Bd. der Schr. u. Dicht. zur Geschichte des Bayreuther Werkes zusammengestellt sind. Sind jene mehr den erhebenden und hoffnungsreichen Anfängen dieses Werks geweiht, so sollen diese hier auf die ungeheuren Hemmnisse und Beschwerden hinweisen.

I. S. 317. An die Patrone der Bühnenfestspiele. (Gedruckt: „Bayreuther Blätter", 1886, S. 14.) Nachdem am 2. August 1873 die Hebefeier des Festspielhauses froh begangen worden war, lud am 30. August der Meister die Patrone seines Festspiels zu einer Besprechung der entstandenen Schwierigkeiten auf den 31. Oktober nach Bayreuth ein.

II. S. 323. Zwei Erklärungen. Die erste gedruckt ebenda S. 21; die zweite ebenda S. 26. Bei Glasenapp, a. a. O., III[2], S. 207, steht eine andere Fassung. Nach der Angabe in den „Bayr. Blättern" ist diese Erklärung ungedruckt geblieben.

III. S. 324. An die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele von 1876. (Gedruckt ebenda S. 33.) Am Ende des ersten Festspieljahres 1876 macht der Meister seine Freunde auf das Defizit aufmerksam und spricht ihre Geneigtheit um Schadloshaltung für die Kosten an.

IV. S. 326. Ansprache an die Delegierten des Patronats, die sich am 15. September 1877 in Bayreuth versammelt hatten, um über die Fortführung des Festspiels zu beraten. Diese Rede Wagners ist von Franz Muncker stenographisch nachgeschrieben und im „Wagner-Jahrbuch" von J. Kürschner (1886, Stuttgart), S. 200 ff., veröffentlicht worden. Der seltene Genuß, eine authentisch aufgezeichnete, längere mündliche Äußerung des Meisters sich vorzuführen, möge die Aufnahme an dieser Stelle entschuldigen.

V. S. 334. Ankündigung der Aufführung des Parsifal, 8. Dezember 1877. (Gedruckt „Bayreuther Blätter" 1878, S. 15 f.) Knüpft an das vorige Dokument und an die Delegiertenversammlung vom 15. September 1877 an, um noch einmal auf die Stilbildungsschule und die neue Zeitschrift („Bayreuther Blätter") einzugehen und die Aufführung des „Parsifal" für 1880 anzukündigen.

S. 337. **Metaphysik, Kunst und Religion.** („E. G. F.", S. 110ff. und 162ff.) Diese Aphorismen, die zu den letzten Aufsätzen des Meisters im 10. Bande der Schr. u. Dicht. gehören, sind von H. v. Wolzogen, „Bayr. Bl.", 1885, S. 292, in jene Ausführungen eingereiht worden.

S. 343. **Über das Weibliche im Menschlichen.** Die letzte Aufzeichnung aus Venedig vom 11. Februar 1883; gedruckt „Bayr. Blätter", 1885, S. 294, und „E. G. F.", S. 125. Das Zitat des 1. Abschnitts steht Schr. u. Dicht. X, S. 284.

S. 346. **Programmatische Erläuterungen.** I. Tristan und Isolde. a. Vorspiel. Diese Erläuterung entstand Ende 1859 für die Pariser Konzerte Anfang 1860; Wagner schickt aus Paris am 19. Dezember 1859 an Mathilde Wesendonck zu ihrem Geburtstag mit dem neuen („Pariser") Schluß des Vorspiels auch diese Erläuterung (Golther, „Wagner an Math. Wesendonck", S. 202, und daselbst hinten das Faksimile, dessen von uns gegebener Wortlaut ein wenig von dem Drucke in „E. G. F.", S. 101 abweicht).

S. 347. b. Vorspiel und Schluß. Als der Meister in Wien am 27. Dezember 1863 das Vorspiel und den Schluß (in einem Konzerte Karl Tausigs) dirigierte, hat er dieses kurze Programm entworfen, in welchem — entgegen der üblichen Art — das Vorspiel als „Liebestod", der Schluß als „Verklärung" bezeichnet ist. Gedruckt „Bayr. Bl.", 1902, S. 167.

S. 347. II. Die Meistersinger. a. Vorspiel. Dies Programm ist für die Vorführung des Stückes durch den Meister 2. Dezember 1863 in Löwenberg (Schlesien) im Konzert der Privatkapelle des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen entworfen worden. Gedruckt „Bayr. Bl.", 1902, S. 168.

S. 348. b. Vorspiel zum 3. Akte. Gedruckt „E. G. F.“, S. 104; nach „Bayr. Bl.“, 1885, S. 291, einem Briefe vom Jahre 1869 entnommen. Vgl. Brief an Math. Wesendonck vom 22. Mai 1862 (S. 303).

S. 349. III. Parsifal. Vorspiel. Gedruckt „E. G. F.“, S. 106. Entworfen für eine Vorführung vor König Ludwig II. in München 1882. „Bayr. Bl.“, 1885, S. 291.

S. 350. IV. Beethovens Cismoll-Quartett. Gedruckt „E. G. F.“, S. 100. Entworfen für ein Streichquartett in Zürich, Dezember 1854. Die Anzeige wiedergedruckt im „Neujahrsblatt der Züricher Musikgesellschaft“ nach gütiger Abschrift durch Dr. Heinrich Welti (Aarburg). In seiner Schrift „Beethoven“ hat Wagner dann 1870 eine viel ausführlichere und vertiefte Erläuterung desselben Quartetts gegeben (Schr. u. Dicht. IX, S. 118).

S. 351. **Gedichte.** C. Fr. Glasenapp hat 1905 im Groteschen Verlag (Berlin) die Gedichte Rich. Wagner's herausgegeben. Die gütigst erteilte Erlaubnis des Verlegers gab die Möglichkeit, den größeren Teil dieser Gedichte dem 12. Bande einzuverleiben. Legte Glasenapp Wert auf möglichste Vollständigkeit, so konnten hier fortbleiben erstens alle Gedichte, die (an verschiedenen Orten) in die Schr. u. Dicht. bereits von dem Meister selbst eingereiht worden waren; zweitens Gedichte und kurze Widmungen von mehr gelegentlicher Bedeutung. Doch wurde darauf gesehen, daß die an die bekannteren Freunde des Meisters gerichteten Gedichte aufgenommen wurden. Die chronologische Anordnung Glasenapps wurde ein wenig abgeändert im Sinne der Zusammengehörigkeit nach den Personen, denen die Widmungen gelten. Nur zwei Gedichte stehen nicht in Glasenapps Sammlung: ein Scherz aus der Pariser Zeit „Die grünen Schuhe“ (S. 353) und „Siegfried-Idyll“ (S. 375), die der Partitur des Musikstückes vorgedruckte Widmung. Im 6. Bande von Glasenapps „Leben R. Wagners“ (1911, Breitkopf u. Härtel) finden wir (S. 18) die erste Fassung dieser Widmung vom Jahre 1869, wonach die 2. Strophe ursprünglich hieß:

Für ihn und dich durft' ich in Tönen danken,
wo gäb' es Liebestaten holdern Lohn? —
Doch sollt' ich jetzt wohl bangen dem Gedanken,
biet' ich das traute Lied der Welt zum Hohn?
Doch brächte mich der Feinde Wucht zum Wanken,
wie wärst du mein, und Siegfried hieß' mein Sohn?
Kann dem ich wenig lehren und erwerben,
das Fürchten doch soll er von mir nicht erben!

Die vorn gegebene, spätere Fassung trägt das Datum: 29. November 1877.

Andere, hie und da aufgetauchte Gedichte, die Wagner zugeschrieben werden, haben wir, weil seine Autorschaft zweifelhaft, nicht aufgenommen, so ein von W. Kienzl aufgefundenes Revolutionsgedicht („Scheuen Blickes

durch die Gassen", jetzt wieder gedruckt im „Merker", Wien 1911); ferner ein Gedicht, das sich auf den gemeinsamen Aufenthalt des Meisters mit König Ludwig II. im November 1865 in Hohenschwangau bezieht und hier nur im Anhange (S. 420) der Prüfung dargeboten werden mag.

S. 358. **„Gruß aus Sachsen an die Wiener".** In einem Separatdruck fand ich nachträglich dies Gedicht („Beilage zur allgemeinen österreichischen Zeitung"). Von dorther sind die jetzt 10. und 11. und die vorletzte Strophe herübergenommen.

Anhang.

I. S. 401. **Stabat Mater** de Pergolèse. Über die Bearbeitung dieses Werkes durch Lvoff hat Wagner für Schlesingers Pariser „Gazette musicale" einen Artikel geschrieben, den wir in der französischen Übersetzung, wie sie dort 1840, 11. Oktober, Nr. 57, S. 493 erschienen ist, wiedergeben.

II. S. 406. **La Reine de Chypre d'Halévy.** S. darüber vorher zu S. 131.

III. S. 414. **Deutschland und seine Fürsten.** S. darüber vorher zu S. 220.

IV. S. 420. **An Seine Majestät den König.** S. darüber die vorige Seite zu S. 351.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.









